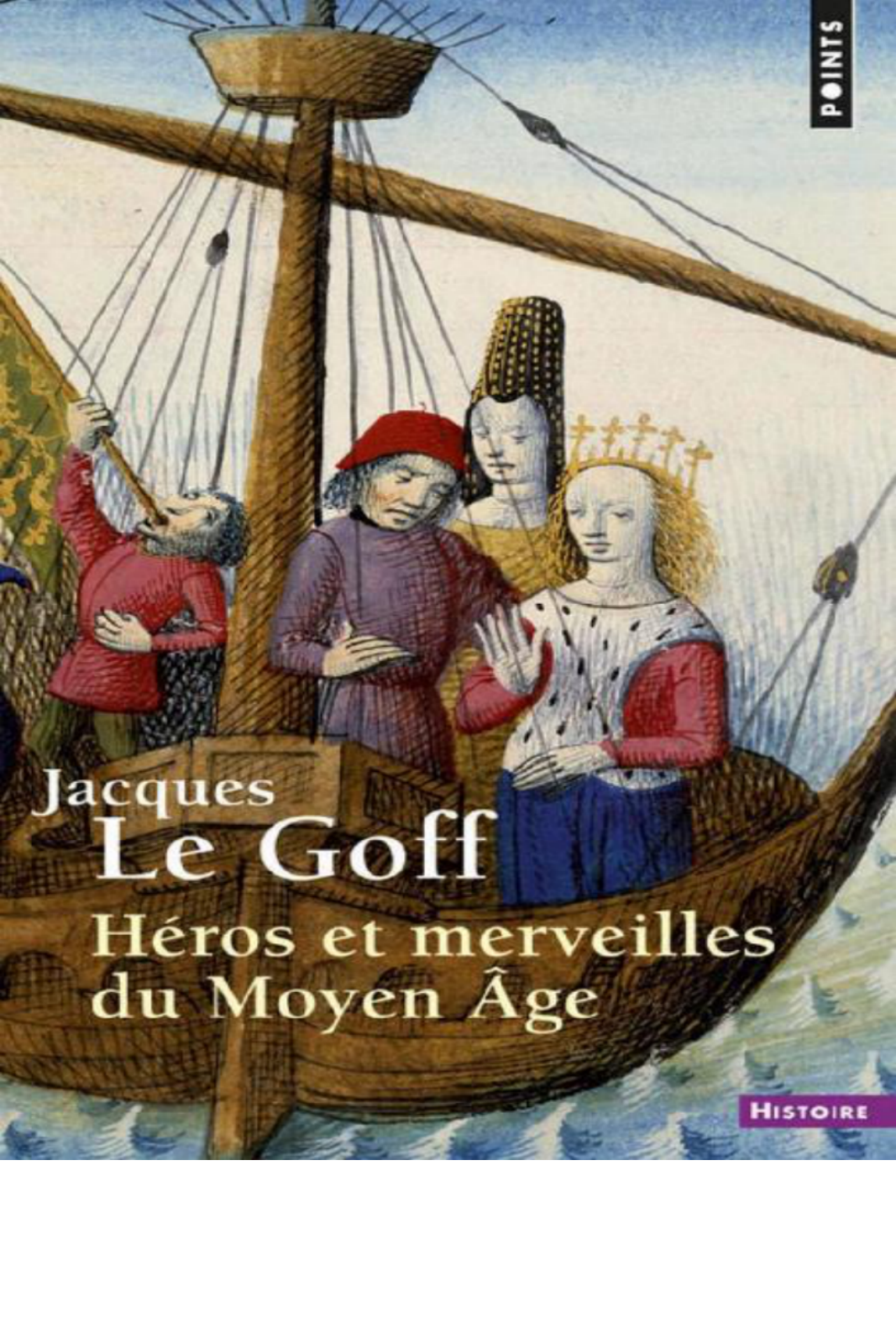


Héros et Merveilles du Moyen Age

Le Goff, Jacques

VISIT...

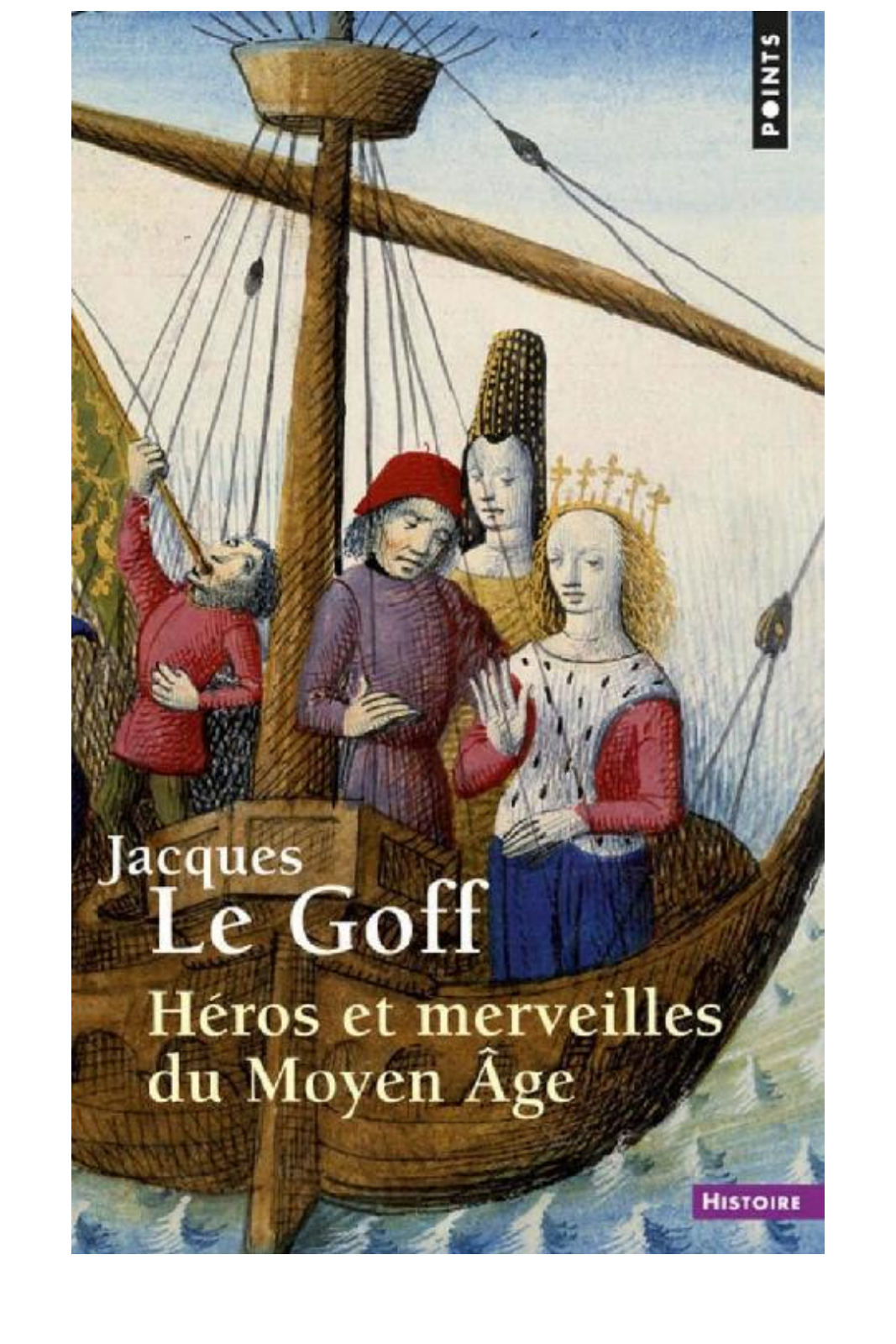
LANZAROTE
Caliente.COM



Jacques
Le Goff

Héros et merveilles
du Moyen Âge

HISTOIRE

A medieval manuscript illustration depicting the deck of a wooden sailing ship. On the left, a man in a red tunic and a red cap blows a long, thin horn. In the center, a man in a purple tunic and a red cap looks on. To his right, a woman with a tall, pointed, beaded headdress stands behind another woman. This second woman has blonde hair and wears a crown with cross-shaped ornaments. She is dressed in a white tunic with black spots and a blue skirt. The ship's mast and rigging are visible against a light blue sky. The water below is depicted with stylized blue and white waves.

POINTS

Jacques
Le Goff

Héros et merveilles
du Moyen Âge

HISTOIRE

Du même auteur

Marchands et Banquiers du Moyen Âge
PUF, « Que sais-je ? », 1955, 2001

Les Intellectuels au Moyen Âge
Seuil, 1957 et « Points Histoire », n° 78, 1985

Le Moyen Âge
Bordas, 1962

La Civilisation de l'Occident médiéval
Arthaud, 1964, 1984
Flammarion, « Champs », 1982, 1997

Le Moyen Âge (1060-1330)
Bordas, 1971

Pour un autre Moyen Âge
Temps, travail et culture en Occident : 18 essais
Gallimard, 1977, 1991

La Naissance du Purgatoire
Gallimard, 1981, 1991

L'Apogée de la chrétienté
(v. 1180-v. 1330)
Bordas, 1982, 1994

L'Imaginaire médiéval
Gallimard, 1985, 1991

La Bourse et la Vie
Économie et religion au Moyen Âge
Hachette, 1986, 1997

Histoire et Mémoire
Gallimard, 1988

La Vieille Europe et la Nôtre
Seuil, 1994

L'Europe racontée aux jeunes
Seuil, 1996

Saint Louis
Gallimard, 1996

Une vie pour l'histoire
Entretiens avec Marc Heurgon
La Découverte 1996

Pour l'amour des villes
Entretiens avec Jean Lebrun
Textuel, 1997

Un autre Moyen Âge
Gallimard, « Quarto », 1999

Saint François d'Assise
Gallimard, 1999

Un Moyen Âge en images
Hazan, 2000, 2007

Cinq personnages d'hier pour aujourd'hui
Bouddha, Abélard, Saint-François, Michelet, Bloch
La Fabrique, 2001

À la recherche du Moyen Âge
Entretiens avec Jean-Maurice de Montremy
Louis Audibert, 2003
et Seuil, « Points Histoire », n° 357, 2006

Le Dieu du Moyen Âge
Entretiens avec Jean-Luc Pouthier
Bayard, 2003

L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?
Essai
Seuil, « Faire l'Europe », 2003

Héros du Moyen Âge, le saint et le roi
Gallimard, « Quarto », 2004

Un long Moyen Âge
Tallandier, 2004

Héros et merveilles du Moyen Âge
Seuil, 2005

Le Moyen Âge expliqué aux enfants
(avec la collaboration de Jean-Louis Schlegel)
Seuil, 2006

L'Europe expliquée aux jeunes
Seuil, 2007

OUVRAGES COLLECTIFS

(édition et collaboration)

Du Moyen Âge aux Temps modernes
(1328-1715)
(avec Jean Rudel, Michel Arondel et Jacques Dupâquier)
Bordas, 1965

Hérésies et Sociétés dans l'Europe pré-industrielle
(XI^e-XVIII^e siècle)
Mouton, 1968

Faire de l'Histoire
1. Nouveaux problèmes
2. Nouvelles approches
3. Nouveaux objets
(avec Pierre Nora)
Gallimard, 1974, 1986

Famille et Parenté dans l'Occident médiéval
(avec Georges Duby)
École française de Rome, 1977

La Nouvelle Histoire
(avec Roger Chartier et Jacques Revel)
Retz, « Encyclopédie du savoir moderne », 1978
et Bruxelles, Complexe, 1988, 2006

Histoire de la France urbaine
(sous la direction de Georges Duby)
tome 2. La ville médiévale
(avec André Chédeville et Jacques Rossiaud)
Seuil, 1980

repris sous le titre :
La Ville en France au Moyen Âge
« Points Histoire » n° 247, 1998

Le Charivari
(avec Jean-Claude Schmitt)
Éditions de l'EHESS, 1981

Objets et Méthodes de l'histoire de la culture
Actes du colloques franco-hongrois de Tihany
(avec Béla Köpeczi)
Éditions du CNRS, 1982

Intellectuels français, Intellectuels hongrois

(XIII^e-XX^e siècle)
(avec Béla Köpeczi)
Éditions du CNRS, 1986

Histoire de la France religieuse
tome 1. Des dieux de la Gaule à la papauté d'Avignon
tome 2. Du christianisme flamboyant à l'aube
des Lumières (XIV^e- XVIII^e siècles)
tome 3. Du roi Très Chrétien à la laïcité républicaine
(XIV^e- XVIII^e siècles)
tome 4. Société sécularisée
et renouveau religieux : XX^e siècle
(avec René Rémond)
Seuil, 1988, 1988, 1991, 1992

Histoire de la France
(sous la direction d'André Burguière
et Jacques Revel), 4 vol.
tome 2. L'État et les pouvoirs
Seuil, 1989
et sous le titre : La longue durée de l'État
« Points Histoire » n° 275, 2000

L'Homme médiéval
Seuil, 1989 et « Points Histoire » n° 183, 1994

Le Moyen Âge aujourd'hui
Trois regards contemporains sur le Moyen Âge
(histoire, théologie, cinéma :
actes de la rencontre de Cerisy-la-Salle)
Léopard d'or, 1998

Patrimoine et Passions identitaires
Entretiens du patrimoine
Fayard, 1998

Dictionnaire raisonné
de l'Occident médiéval
(avec Jean-Claude Schmitt)
Fayard, 1999

Les Calendriers
Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps
(avec Jean Lefort et Perrine Mane)
Somogy, 2002

Une histoire du corps au Moyen Âge
(avec Nicolas Truong)
Liana Lévi, 2003

ISBN 978-2-0211-2177-3
(ISBN 2-02-063795-2, 1^{re} publication)

© Éditions du Seuil, 2005, et 2008,
pour la présente édition

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo

Cet ouvrage a été numérisé en partenariat avec le Centre National du Livre.

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Pour Hanka (1934-2004)

Table des matières

Couverture

Du même auteur

Copyright

Dédicace

Avant-propos

Introduction

Arthur

La cathédrale

Charlemagne

Le château fort

Le chevalier, la chevalerie

Le Cid

Le cloître

Cocagne

Le jongleur

La licorne

Mélusine

Merlin

La Mesnie Hellequin

La papesse Jeanne

Renart

Robin des Bois

Roland

Tristan et Iseult

Le troubadour, le trouvère

La Walkyrie

Notes

Bibliographie

INTRODUCTION

ARTHUR

LA CATHÉDRALE

CHARLEMAGNE

LE CHÂTEAU FORT

LE CHEVALIER, LA CHEVALERIE

LE CID

LE CLOÎTRE

COCAGNE

LE JONGLEUR

LA LICORNE

MÉLUSINE

MERLIN

LA MESNIE HELLEQUIN

LA PAPESSSE JEANNE

RENART

ROBIN DES BOIS

ROLAND

TRISTAN ET ISEULT

LE TROUBADOUR, LE TROUVÈRE

LA WALKYRIE

Liste des illustrations de l'édition originale

Arthur

La cathédrale

Charlemagne

Le château fort

Le chevalier, la chevalerie

Le Cid

Le cloître

Cocagne

Le jongleur

La licorne

Mélusine

Merlin

La Mesnie Hellequin

La papesse Jeanne

Renart

Robin des Bois

Roland

Tristan et Iseult

Le troubadour, le trouvère

La Walkyrie

Avant-propos

Cet ouvrage est la nouvelle édition en format de poche du « beau livre » que j'ai publié aux éditions du Seuil en 2005. Je répète ici à quelles intentions répond ce livre. D'abord souligner l'importance de l'imaginaire dans l'histoire, ensuite montrer que le Moyen Âge a été créateur de héros et de merveilles destinés à faire rêver dans la longue durée, le plus souvent sublimant des réalités sociales et matérielles de l'époque : cathédrales, chevaliers, amour (Tristan et Iseut), jeux et spectacles (jongleurs, troubadours et trouvères), femmes exceptionnelles se situant entre Dieu et Satan (Mélusine, papesse Jeanne, Iseult, Walkyrie). J'ai spécialement voulu suivre les avatars de l'imaginaire dans la longue durée avec ses éclipses et ses réveils. Ceux-ci ont surtout été le romantisme et plus encore les nouveaux moyens d'expression artistique : cinéma, bandes dessinées.

Tout ceci doit enfin mettre en valeur et montrer par des images la modernité du Moyen Âge.

J'adresse de vifs remerciements à Laurence Devillairs qui a eu l'idée de ce livre et qui a fait avec beaucoup d'intelligence et de discernement le tri des images.

Introduction

L'ouvrage que je propose à la lecture et au regard de celles et de ceux qui le fréquenteront se situe dans un domaine nouveau de l'histoire en pleine expansion : le domaine de l'imaginaire.

Évelyne Patlagean le définit ainsi : « Le domaine de l'imaginaire est constitué par l'ensemble des représentations qui débordent la limite posée par les constats de l'expérience et les enchaînements déductifs que ceci autorise. C'est dire que chaque culture, donc chaque société, voire chaque niveau d'une société complexe a son imaginaire. En d'autres termes, la limite entre le réel et l'imaginaire se révèle variable, alors même que le territoire traversé par elle demeure au contraire toujours et partout identique puisqu'il n'est autre que le champ entier de l'expérience humaine, du plus collectivement social au plus intimement personnel¹. »

Dans mon livre *L'Imaginaire médiéval*², je me suis efforcé de définir ce domaine de l'imaginaire. D'abord en le distinguant des concepts voisins. De la représentation en premier lieu. Évelyne Patlagean a raison de dire que l'imaginaire rassemble un ensemble de représentations, mais ce vocable très général englobe toute traduction mentale d'une réalité extérieure perçue. « L'imaginaire fait partie du champ de la représentation, mais il y occupe la partie de la traduction non reproductrice, non simplement transposée en images de l'esprit, mais créatrice, poétique au sens étymologique. » L'imaginaire déborde le territoire de la représentation et il est entraîné au-delà par la fantaisie au sens fort du mot. L'imaginaire construit et nourrit des légendes, des mythes. On peut le définir comme le système des rêves d'une société, d'une civilisation transformant le réel en vues passionnées de l'esprit. L'imaginaire doit être ensuite distingué du symbolique. L'Occident médiéval a pensé sur le mode d'un système symbolique, à commencer par le renvoi constant du Nouveau Testament à l'Ancien dont il était la traduction symbolique. Pour prendre l'exemple d'une des merveilles de ce livre définie par Victor Hugo, quand le poète dit de Notre-Dame de Paris vue par Quasimodo : « La cathédrale ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, mais encore toute la nature », il crée une cathédrale symbolique, mais aussi une cathédrale imaginaire car « toute l'église prônait quelque chose de fantastique, de surnaturel, d'horrible ; des yeux et des bouches s'y

ouvreraient ça et là ». Il faut enfin distinguer entre l'imaginaire et l'idéologique. L'idéologique est investi par une conception du monde qui tend à imposer à la représentation un sens qui pervertit aussi bien le « réel » matériel que cet autre réel, l'« imaginaire ». La pensée médiévale, le verbe médiéval sont structurés par cet idéologique qui met l'imaginaire à son service pour mieux persuader : ainsi le thème des deux glaives symbolisant pouvoir spirituel et pouvoir temporel et mis au service de l'idéologie ecclésiastique subordonnant le glaive temporel au glaive spirituel à côté de l'image glaive, de l'épée qui est un des éléments forts de cet imaginaire médiéval pénétré de passion guerrière. Le terme imaginaire renvoie sans doute à l'imagination, mais l'histoire de l'imaginaire n'est pas une histoire de l'imagination au sens traditionnel, c'est une histoire de la création et de l'usage des images qui font agir et penser une société, car elles découlent de la mentalité, de la sensibilité, de la culture qui les imprègnent, les animent. Cette histoire a été rendue possible depuis quelques décennies par l'usage nouveau que les historiens font des images³. Jean-Claude Schmitt, un des historiens qui se sont le mieux consacrés à cette nouvelle histoire des images et par l'image, a souligné que le nouveau sens de l'image pour l'historien correspond très bien aux significations du terme *imago* au Moyen Âge. « Cette notion est en effet au centre de la conception médiévale du monde et de l'homme. Elle renvoie non seulement aux objets figurés, mais aussi aux “images” du langage, elle se réfère aussi aux images “mentales” de la méditation et de la mémoire, des rêves et des visions...

La notion d'image concerne enfin l'anthropologie chrétienne tout entière puisque c'est l'homme que la Bible dès ses premiers mots qualifie d'« image » : Yahvé dit qu'il façonne l'homme “*ad imaginem et similitudinem nostram*” (Genèse, I, 26)⁴. » Ce livre est donc un ensemble de textes et d'images articulés entre eux et il a été rendu possible par la science et la recherche de Frédéric Mazuy, remarquable iconographe. Cet ouvrage ne cherche pas à présenter une vue globale de l'imaginaire médiéval, mais seulement ses caractéristiques à travers certaines composantes notoires de cet ensemble. Il s'agit, comme le titre l'indique, des héros et des merveilles. Le terme « héros », qui désignait dans l'Antiquité un personnage hors du commun par son courage et ses victoires sans appartenir aux catégories supérieures des dieux et des demi-dieux, a disparu de la culture et du langage en Occident avec le Moyen Âge et le christianisme. Les hommes désormais considérés comme des héros sans que le mot soit prononcé ont été un nouveau type d'homme, le saint, et un type de gouvernant promu au premier plan, le roi. À ces deux catégories de « héros » du Moyen Âge, j'ai récemment consacré un ouvrage⁵. Les héros dont il est question ici sont des personnages de haut rang ou de haute volée qui se définissent autrement que comme des saints et des rois. Le terme qui, dans le langage médiéval, se rapproche le plus en ancien français de ce que je veux désigner ici est le terme de *preux* qui, à la fin du XII^e siècle, d'adjectif devient substantif. Le terme d'où se dégage le mot *prouesse* est lié au XII^e siècle à la valeur guerrière et au courage, et désigne le

plus souvent un hardi, un bon chevalier. Au XIII^e siècle, il s'oriente principalement vers le sens de courtois, gentil, beau, franc. On retrouvera dans les héros présentés ici ces liens avec le courage guerrier et la courtoisie. Certains de ces personnages sont historiques, mais sont rapidement devenus légendaires. C'est le cas de Charlemagne et celui du Cid. D'autres sont semi-légendaires, ayant évolué à partir d'origines obscures et parfois incertaines vers un statut de héros. C'est le cas du roi breton Arthur, rencontré dans une chronique du très haut Moyen Âge, ou du comte Roland, neveu réel mais très obscur de Charlemagne.

D'autres enfin sont purement légendaires. C'est le cas d'un pape supposé de sexe féminin, la papesse Jeanne, d'un chevalier brigand, protecteur des faibles, lié au monde de la forêt, Robin des Bois, apparu dans des chroniques du XIV^e siècle sans qu'aucun rapprochement historique soit convaincant. C'est sans contestation possible le cas de la fée Mélusine et de l'enchanteur Merlin. Cette première liste montre que, entre l'histoire et la légende, entre la réalité et l'imagination, l'imaginaire médiéval construit un monde mixte, mêlé, qui constitue l'étoffe de la réalité naissant de l'irréalité des êtres qui séduisent l'imagination des hommes et des femmes du Moyen Âge. On voit qu'on n'a retenu ici aucun personnage qui n'ait pas obtenu au Moyen Âge ou plus tard un statut légendaire : Jeanne d'Arc par exemple n'a pas frappé les imaginations médiévales, et quand elle est devenue un personnage quasi légendaire, elle ne s'est pas détachée vraiment de l'histoire, ou si elle l'a fait, c'est en devenant pour les uns une vraie sainte, et pour d'autres la porteuse d'une idéologie nationaliste. On voit aussi que la liste des héros présentés ici est essentiellement masculine. Elle correspond bien à cette période, à cette civilisation que Georges Duby a appelée « mâle Moyen Âge ». Pourtant, la promotion de la femme, y compris par l'intermédiaire de la légende et du mythe, n'ayant pas été – loin de là – inexistante au Moyen Âge, on trouvera ici quatre femmes bien différentes les unes des autres. L'une d'elles, personnage romanesque, est au cœur du thème de la courtoisie, c'est Iseult, que je n'ai pas voulu séparer de Tristan, et qui atteste la présence dans la réalité sociale et dans l'imaginaire du Moyen Âge de couples célèbres : Abélard et Héloïse, saint François et sainte Claire d'Assise, Tristan et Iseult. Je n'ai pas séparé dans cette étude Tristan et Iseult, comme a impitoyablement voulu le faire la légende, sans y parvenir, heureusement. Une autre femme est le produit des fantasmes des clercs. Elle illustre bien la peur qu'avaient de la femme, nouvelle Ève, de ses charmes, de ses maléfices, ces guerriers brutaux et gauches. Quel scandale, quelle catastrophe, si une femme s'immisçait par trahison dans le corps et la fonction d'un homme, seul admis à remplir cet état. De cette peur, de ce fantasme naquit la légendaire papesse Jeanne.

Les deux autres femmes de cet ouvrage sont surnaturelles. Elles sont féeriques, elles témoignent de la présence au sein du christianisme médiéval de personnages et de thèmes légués par les croyances païennes combattues et plus ou moins effacées ou simplement christianisées en surface. Du monde

germanique païen vient la vierge guerrière qui garde les portes du paradis teutonique, le Walhalla, c'est la Walkyrie. L'autre vient du monde celtique et infernal, c'est Mélusine. Je voudrais souligner dès maintenant l'importance dans l'imaginaire médiéval de ce qu'on appelle un peu vaguement « la culture populaire ». Ce livre n'ayant pas privilégié – mais on les retrouvera aux côtés de nos héros – les objets « merveilleux », il n'y a donc pas d'article consacré à ces objets si importants dans l'imaginaire médiéval, les épées, telles la Joyeuse de Charlemagne, la Durandal de Roland, l'Excalibur d'Arthur ; les cors, dont le plus célèbre est celui de Roland ; les philtres, qui jouent un si grand rôle dans l'histoire de Tristan et Iseult ; et enfin cet objet mystérieux et mystique que l'on retrouvera au plus haut de l'idéal chevaleresque, le Graal.

En dehors des personnages individuels, ce livre présente les personnages collectifs qui ont hanté l'imaginaire médiéval. Comme on l'a dit à propos des peux, ils relèvent soit du courage guerrier, soit de la courtoisie, soit des deux à la fois. Ce sont le chevalier, au cœur de l'imaginaire chevaleresque, et le troubadour, au centre de l'imaginaire courtois. Je leur ai joint le grand amuseur de la société seigneuriale médiévale, le saltimbanque créateur du jeu et du rire, le jongleur.

De même que les rois et les saints ont été présentés ailleurs, de même d'autres êtres supérieurs ne se rencontreront pas ici. Les êtres innombrables qui peuplent le ciel et les enfers et se promènent souvent ici-bas, anges et démons qui agressent ou secourent sans arrêt les hommes, n'appartiennent pas à cet ensemble d'êtres essentiellement humains, quoique légendaires et mythiques, qui peuplent cet ouvrage. On n'y trouvera qu'une seule exception ; il s'agit de la Mesnie Hellequin que les Allemands appellent « chasse sauvage » ou « hurlante » (*wilde, wütende Heer*) car cette troupe de chevaucheurs fantastiques qui traversent les nuits de l'imaginaire des hommes du Moyen Âge est constituée d'êtres humains et représente un groupe « merveilleux » de revenants. Je n'ai pas retenu des êtres fantastiques d'apparence humaine dont presque aucun ne s'est distingué au point de devenir un élément individualisé que le Moyen Âge aurait légué à la postérité. Ce sont les géants et les nains. On en rencontre presque partout dans l'imaginaire médiéval, mais le souvenir de ces êtres de taille exceptionnelle ne s'est pas maintenu de façon individuelle. Chez les nains, seul le nain d'une grande beauté de la chanson de geste *Huon de Bordeaux*, Aubéron, a laissé avec son cor magique une trace dans l'histoire musicale grâce à l'opéra romantique de Weber. Chez les géants, le seul qui ait, outre le méchant Morholt de Tristan et Iseult, réussi à devenir un héros positif y est parvenu en devenant un saint, saint Christophe, qui porte l'Enfant Jésus sur ses épaules dans l'imaginaire contemporain.

On trouvera en revanche entre les héros et les merveilles deux représentants du monde animal merveilleux⁶. Les animaux ont non seulement peuplé l'environnement domestique et sauvage des hommes et des femmes du Moyen Âge avec intensité, ils ont assailli ou éclairé leur univers imaginaire.

Ils sont représentés ici par un animal légendaire, la licorne, et un animal réel devenu légendaire grâce à la littérature, le renard. Ceux-ci illustrent ici encore, étant mis sur le même pied par les hommes et les femmes du Moyen Âge, l'absence de frontière entre le monde purement imaginaire et le monde transformé en fantaisie qui caractérise l'univers médiéval, ignorant toute démarcation entre le naturel et le surnaturel, l'ici-bas et l'au-delà, la réalité et la fantaisie. On ne trouvera pas cependant un domaine essentiel des animaux imaginaires, celui des monstres⁷. Les monstres sont en général des êtres purement malfaisants, et les héros et merveilles de notre ouvrage sont soit positifs, soit tout au plus ambigus. C'est le meilleur de l'imaginaire médiéval qui est ici présenté. L'autre volet, avec les héros, de cet ouvrage, ce sont les merveilles⁸. Le merveilleux est une catégorie léguée par l'Antiquité, et plus précisément par le savoir romain au Moyen Âge chrétien. Le terme, qui apparaît surtout sous la forme de *mirabilia*, au pluriel, désigne des réalités géographiques, et de façon générale naturelles, étonnantes. La notion envahit la littérature et la sensibilité médiévales à travers les langues vulgaires ; merveille se rencontre dès le XIII^e siècle en ancien français dans la *Vie de saint Alexis* et la *Chanson de Roland* ; d'autres termes issus du latin sur le même modèle se rencontrent en italien, en espagnol et en portugais ; au même moment l'allemand propose *Wunder* et l'anglais *Wonder*, et les langues slaves comme le polonais utilisent le terme *Cud*. Le merveilleux forme un système avec le miraculeux et le magique.

Le miraculeux est réservé à Dieu, et se manifeste par un acte divin défiant les lois de la nature. Le magique, même s'il subsiste une forme licite de magie blanche, est essentiellement une forme condamnable de sorcellerie imputable soit à l'ennemi du genre humain, le diable, soit à ses suppôts, les démons et les sorciers. Le merveilleux, étonnant et incompréhensible, appartient pourtant à l'ordre de la nature. Dans son ouvrage les *Otia imperialia*, encyclopédie écrite pour l'empereur Otton IV vers 1210, l'Anglais Gervais de Tilbury définit le merveilleux : « Ce qui échappe à notre compréhension, bien que ce soit naturel. » La catégorie du merveilleux n'a cessé de s'amplifier au cours du Moyen Âge car elle faisait entrer sur le territoire terrestre et humain des beautés en quelque sorte arrachées à Dieu par l'industrie des hommes.

Le domaine du merveilleux est celui de l'étonnement des hommes et des femmes du Moyen Âge. Il suscite l'émerveillement. Il relève du plus exercé et du plus loué des sens de l'homme médiéval, la vue. Le merveilleux a fait s'écrouiller les yeux des hommes et des femmes du Moyen Âge en même temps qu'il excitait leur esprit. Le merveilleux se montre dans cet ouvrage sous la forme de trois édifices, chacun d'entre eux étant consacré à l'une des trois principales puissances qui dominent et dirigent la société médiévale. La première est Dieu et ses prêtres, et la merveille est la cathédrale. La deuxième est le seigneur féodal, et la merveille est le château fort. La troisième est la société monastique, et la merveille est le cloître. Chacun de ces édifices

enserme un espace clos merveilleux. Ce sont donc des rappels du jardin clos et du paradis, des territoires merveilleux de l'espace.

Notre imaginaire médiéval est évidemment lié à l'espace et au temps. Du point de vue de l'espace, il est fondamentalement européen. Même si, dans certains cas, le héros ou la merveille sont davantage liés à une partie de la chrétienté, sans s'y enfermer : ainsi Arthur et Robin des Bois sont principalement britanniques, le Cid est surtout espagnol, Mélusine a fait rêver en France et à Chypre où la famille féodale des Lusignan a coiffé la couronne, la Walkyrie en pays germanique et scandinave.

Du point de vue chronologique, j'ai voulu présenter ici l'imaginaire créé et modelé par le Moyen Âge. J'ai donc négligé ce qui venait d'une part de l'Antiquité gréco-romaine, d'autre part de l'Orient. On verra dans l'article « Le chevalier, la chevalerie », à propos des preux, comment les hommes du ^{xiv}e siècle ont transformé en preux, à côté d'illustres personnages du Moyen Âge, trois personnages antiques : Hector, Alexandre et César, et trois personnages bibliques : Josué, David et Judas Maccabée. On ne retrouvera pas ces preux simplement empruntés par le Moyen Âge dans cet ouvrage. Après hésitation, j'en ai aussi exclu Alexandre, qui a connu une vogue exceptionnelle dans l'imaginaire médiéval mais qui n'en est pas une création. De même, je n'ai pas retenu les héros bibliques qui non seulement n'ont pas été inventés par le Moyen Âge, mais ont été transformés par les clercs médiévaux en autre chose en général que des héros ou des preux à l'exception des trois preux bibliques du système des neuf preux. Si David a bien vécu au Moyen Âge, c'est en tant que roi et musicien. Si Salomon a eu une histoire tourmentée pendant la période médiévale, passant de l'image d'un sorcier maléfique à celle d'un sage bienheureux, il ne relève pas de la problématique des héros et des merveilles. Dans les marges de ce monde se situent, me semble-t-il, un seul personnage de l'Ancien Testament, Jonas, merveilleusement avalé et recraché par sa baleine, et ce monde de merveilles redoutables que le christianisme a inclus dans le Nouveau Testament, mais qui y sont restées, malgré leur succès, étrangères : ce sont les héros et les merveilles monstrueuses de l'Apocalypse. L'Orient, et plus particulièrement l'Inde, a été une des grandes sources de l'imaginaire médiéval⁹. Mais seul un héros indien, d'ailleurs chrétien, s'est individualisé dans l'Occident médiéval, c'est le prêtre Jean, roi-prêtre qui aurait envoyé au ^{xii}e siècle une lettre aux Occidentaux dans laquelle il décrit les merveilles de l'Inde. Cependant, ce texte n'a circulé que dans les milieux savants, et le prêtre Jean n'est pas devenu assez populaire pour figurer parmi les héros et merveilles de l'Occident médiéval. Cette diffusion spéciale des mythes est étroitement liée à l'histoire des civilisations. L'aire de ce livre, c'est la culture chrétienne médiévale et ses héritages : la Bible, l'Antiquité gréco-romaine, les traditions païennes celtiques, germaniques, slaves notamment. Sa large diffusion sociale en fait un territoire partagé entre ce qu'on appelle culture savante et culture « populaire ». On sera donc souvent amené à s'enfoncer dans les profondeurs

du folklore européen et international et à évoquer de lointains héritages ou communautés de culture, notamment ce qu'on appelle le système indo-européen (évoqué par exemple à propos d'Arthur ou de Mélusine). Mais, sans nier ces parentés, voire ces appartenances, on a surtout insisté sur la force créatrice de l'Occident médiéval dans le domaine de l'imaginaire comme dans l'ensemble des domaines de la civilisation et sur l'originalité de la plupart de ces créations. L'élaboration datable de l'utopie de Cocagne en est un bon exemple. Et pour prendre l'exemple d'un héros collectif très présent dans cet imaginaire, le chevalier, les chevaliers médiévaux peuvent-ils se réduire aux héros de la seconde fonction indo-européenne, aux *equites* romains, aux samourais japonais, et l'esprit chevaleresque n'est-il pas une création et un héritage du Moyen Âge européen ?

De même, un mythe étant en général lié à un lieu ou à un espace, la façon dont le Moyen Âge occidental a attaché ses héros et ses merveilles à des lieux, même si ce n'étaient pas leurs lieux de naissance, leur a conféré un ancrage géographique significatif – qu'il s'agisse de géographie réelle ou imaginaire.

Du point de vue chronologique aussi, cet imaginaire s'est constitué tout au long du Moyen Âge, du IV^e au XIV^e siècle. Mais il a surtout fleuri et s'est essentiellement constitué en un univers plus ou moins cohérent dans la grande période de l'Occident médiéval qui non seulement a vu son grand essor, mais, comme j'ai essayé de le démontrer, a fait descendre les valeurs et avec elles les images du ciel sur la terre. Les héros et les merveilles du Moyen Âge sont les lumières, les prouesses de cette installation des chrétiens sur une terre qu'ils décorent de ce qui faisait la gloire et le charme du monde surnaturel. De même que la Jérusalem céleste était descendue du ciel sur la terre, les héros et les merveilles suscités et créés par Dieu ont été retenus et exaltés par les hommes dès ici-bas. Cet ouvrage se veut une illustration de ce grand mouvement de conversion à l'ici-bas des chrétiens du Moyen Âge dans un contexte de légendes et de mythes¹⁰.

Cette histoire de l'imaginaire est aussi à un haut degré et en profondeur une histoire dans la longue durée. Cet ouvrage propose les héros et merveilles du Moyen Âge tels que le Moyen Âge les a construits, vénérés, aimés, puis légués aux siècles futurs où ils ont continué à vivre en se transformant dans une combinaison de renvoi au passé, d'adaptation au présent, et d'ouverture sur l'avenir. D'une certaine façon, c'est une histoire des attitudes à l'égard du Moyen Âge, du « goût du Moyen Âge » – pour reprendre le titre d'un beau livre de Christian Amalvi.

Cet ouvrage est le prolongement dans le domaine de l'imaginaire de mon récent essai *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*¹¹. On verra que, si des soubassements essentiels de l'Europe ont subsisté depuis le Moyen Âge, l'héritage des mythes, des héros et des merveilles a été victime d'un oubli, d'une « perte » aux XVII^e et XVIII^e siècles, période pendant laquelle s'est constituée et renforcée, de l'humanisme aux Lumières, une image « noire » du Moyen Âge : époque d'obscurantisme, monde de ténèbres, *dark ages*. Sauf

exception, les héros et les merveilles du Moyen Âge sont redevenus « barbares » – l'évolution du gothique lié à la cathédrale est à cet égard exemplaire –, ou plus encore ont été recouverts d'un oubli semblable au plâtre et à la chaux qui ont dissimulé les fresques médiévales.

Le romantisme, en revanche, fait ressusciter les légendes et les mythes du Moyen Âge, les fait renaître dans l'imaginaire, en fait une légende dorée. Cet ouvrage est une illustration des avatars de la mémoire, des éclipses et des résurrections, des transfigurations d'une civilisation dans ce qu'elle a de plus brillant, de plus brillamment emblématique.

La poursuite jusqu'à aujourd'hui de ces métamorphoses de l'imaginaire médiéval témoigne de la façon dont héros et merveilles sont éclairés d'un jour qui leur restitue leur « vérité », sans leur ôter l'aura qui explique leur succès et leur fonction historique. Le Moyen Âge aujourd'hui est à la mode, entre ombre et lumière¹². Cet ouvrage veut apporter une contribution à la vogue du « nouveau » Moyen Âge, montrer d'où il vient, ce qu'il est et dans quelles perspectives d'avenir, européen ou mondialisé, il prend place.

Ce faisant, cette quête qui présente au lecteur des pistes plutôt que des sommes révèle aussi que l'histoire, faite sur des documents qui nourrissent les techniques de résurrection du passé, change, se transforme avec les moyens d'expression et de communication inventés par les hommes ; comme l'écrit se substituant à l'oral l'avait fait au Moyen Âge. On verra ici, après la renaissance du romantisme, une troisième renaissance de l'imaginaire médiéval avec deux inventions majeures du xx^e siècle : le cinéma¹³ et la bande dessinée¹⁴. S'il est une histoire profondément perpétuée et renouvelée par les grandes vagues des révolutions du texte et de l'image, c'est bien l'histoire de l'imaginaire.

Arthur

Arthur est un héros exemplaire du Moyen Âge. S'il est probable qu'il a été inspiré par un personnage historique, on ne sait pratiquement rien sur ce personnage.

Arthur représente bien ces héros du Moyen Âge qui, entre réalité et imaginaire, entre fiction et histoire, sont devenus des personnages mythiques, tout comme des personnages historiques ayant réellement existé se sont éloignés de l'histoire pour devenir eux aussi des mythes et rejoindre les héros fictifs dans le monde de l'imaginaire. On verra à cet égard l'évolution parallèle et croisée de deux des grands héros du Moyen Âge entre histoire et mythe, Arthur et Charlemagne.

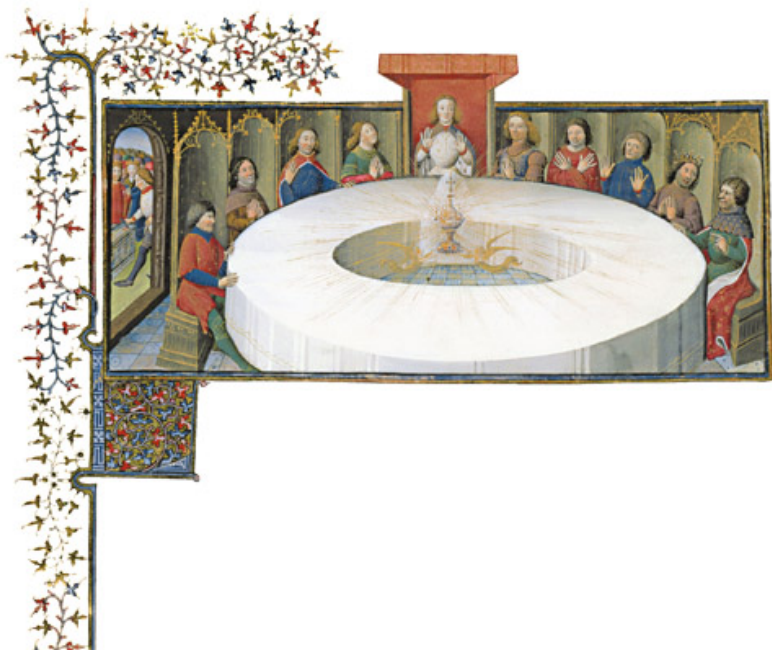
Arthur apparaît dans l'*Historia Britonum* (Histoire des Bretons), du chroniqueur Nennius au début du IX^e siècle. Selon Nennius, un certain Arthur aurait combattu contre les Saxons à côté du roi des Bretons lors de l'invasion de la Grande-Bretagne par les Saxons. Chef de guerre, il aurait tué jusqu'à neuf cent soixante ennemis. Arthur entre donc dans l'histoire essentiellement comme un guerrier d'une stature exceptionnelle, comme un défenseur des Bretons, et dans le haut Moyen Âge son ombre reste liée à la littérature orale des Celtes, en particulier dans les *Mabinogion* gallois qui racontent les enfances d'un héros. On a rapproché Arthur de héros appartenant à d'autres cultures et en particulier soit à la culture trifonctionnelle des Indo-Européens, soit au folklore européen et même germanique. Mais, quelle que soit la nature du héros Arthur, celui que le Moyen Âge occidental a créé et nous a légué est un héros celte particulièrement lié à l'idéologie nationale britannique.

La véritable naissance d'Arthur se trouve dans l'œuvre d'un chroniqueur probablement gallois, un chanoine d'Oxford, dans son *Historia Regum*

Britanniae (Histoire des rois de Bretagne) rédigée entre 1135 et 1138, Geoffroi de Monmouth. Geoffroi raconte l'histoire des rois de Bretagne depuis Brutus, venu avec les Romains apporter leur première civilisation aux Bretons. Métis de Romains et de barbares, les Bretons sont gouvernés par une série de rois dont le dernier, Utherpendragon, aidé par les charmes de l'enchanteur Merlin, conçoit de la femme qu'il aime, Ingerne, un fils, Arthur. Roi à quinze ans, Arthur multiplie les victoires sur les Romains et les peuples de l'Europe occidentale. Il conquiert toute la Grande-Bretagne, les îles du Nord et le continent jusqu'aux Pyrénées après avoir tué le géant qui répandait l'épouvante autour du mont Saint-Michel. Mais son neveu Mordred lui prend sa femme et son royaume. Revenu de combattre, Arthur le tue mais est lui-même mortellement blessé et transporté sur l'île d'Avalon au large du pays de Galles où il devra soit mourir, soit attendre de pouvoir, guéri, reconquérir son royaume et son empire. Arthur devient rapidement le héros central d'un ensemble de textes littéraires qui constitue une des plus riches et puissantes créations de l'imaginaire médiéval, la légende arthurienne.



*Arthur en costume royal assiste avec Merlin – l'Enchanteur
a un habit ressemblant à celui d'un bouffon de cour – au combat entre un dragon rouge et un dragon blanc, un divertissement royal.
Miniature d'un manuscrit de la Chronique de St Albans, *xv^e* siècle, ms 6,
fol. 43 v^o, Londres, Lamberth Palace Library.*



*Sous un dais, Arthur préside la Table ronde
au centre de laquelle brille le Graal.
Seuls neuf chevaliers apparaissent à ses côtés.
Ms fr. 120, fol. 524 v°, XIV^e siècle, Paris, BNF.*

Des moments essentiels de cette création littéraire sont constitués par les romans de Chrétien de Troyes entre 1160 et 1185 et par la légende arthurienne en prose dans la première moitié du XIII^e siècle. On voit combien l'imagination créatrice de la littérature médiévale a joué un rôle moteur dans la construction de l'imaginaire des héros et des merveilles. L'histoire de l'imaginaire permet d'attribuer à la littérature médiévale toute sa place essentielle dans la culture, la mentalité et l'idéologie de l'époque, et plus encore dans sa continuation à travers les siècles. Arthur est le personnage central de ce grand domaine littéraire qu'on a appelé la « matière de Bretagne ». Il a suscité la naissance, ou rassemblé autour de lui toute une série d'autres héros dont les plus éclatants sont Gauvain, Lancelot et Perceval. Il a créé cette institution utopique, une des rares de l'Occident médiéval chrétien, la Table ronde, dont les chevaliers ont été les héros exemplaires, comme on le retrouvera à l'article « Le chevalier, la chevalerie ». Arthur est aussi le lien entre le héros guerrier qu'il est et celui qui l'accompagne de ses prophéties et de sa protection, de la naissance à la mort, Merlin. Il est à l'origine de l'élaboration d'une extraordinaire merveille qui n'a pas sa place dans ce livre parce qu'elle a pratiquement disparu de nos imaginations, le Graal. Le Graal

est un objet magique devenu une sorte de ciboire dont la quête et la conquête s'imposent aux chevaliers chrétiens, en particulier à ceux de la Table ronde. C'est le mythe dans lequel culmine la christianisation chevaleresque au Moyen Âge. L'utopie de la Table ronde permet également de voir que le monde des héros et des merveilles recèle aussi les contradictions de la société médiévale et de sa culture. La Table ronde est le rêve d'un monde d'égalité qui n'a pas trouvé son incarnation dans la société médiévale, société fortement hiérarchisée et inégalitaire. Pourtant, il y a dans l'idéologie féodale une aspiration à créer dans la couche supérieure, noble et aristocratique, des institutions et un comportement d'égalité. Le baiser sur la bouche échangé par le seigneur et le vassal en est le symbole gestuel. La Table ronde, outre sa référence à la globalité de l'univers, à la totalité du globe, est un rêve d'égalité dont Arthur serait le garant et qui trouvera son incarnation sociale dans le monde aristocratique.

Pourtant, plus que du guerrier et du chevalier, Arthur est l'incarnation mythique de la tête par excellence des sociétés politiques médiévales, le Roi. Il est significatif que, très tôt – comme on le voit par exemple sur la mosaïque du pavement de l'église d'Otrante en Italie du Sud, du XI^e siècle –, le vrai nom d'Arthur est *Arthurus rex*, et Arthur reste dans l'imaginaire poétique européen le symbole de ce roi qui n'y existe plus que sous une forme profondément démythifiée, sans avoir complètement perdu son caractère sacré. Arthur est un roi non seulement à la fois présent et mythique, mais aussi millénariste. Les hommes et les femmes du Moyen Âge ont souvent rêvé de l'éclosion sur terre d'un temps de règne de la Foi et de la Vertu, le Millénium apocalyptique dirigé par un roi sorti de l'histoire. Ce thème a connu en Orient un grand succès, c'est celui de l'émir caché. En Occident, son rôle a été capté par des empereurs comme Frédéric Barberousse, qui ne serait pas mort mais dormirait dans une caverne, et surtout par Arthur, dans l'attente de son retour, à Avalon. C'est le thème de *Rex quondam, rexque futurus*, roi de jadis et roi de l'avenir.

Si un objet mythique comme la Table ronde est étroitement lié à l'image d'Arthur, un objet personnalisé, celui des grands guerriers et des grands chevaliers, est plus encore attaché à son nom, son épée. Épée magique dont il est seul à pouvoir manier le poids, avec laquelle il tue merveilleusement ennemis et monstres, géants en particulier, et dont le jet dans un lac manifeste la fin de sa vie et de son pouvoir. Cette épée, c'est Excalibur dont la disparition couronne l'épisode crépusculaire de la mort d'Arthur, et que le grand cinéaste britannique John Boorman a ressuscitée dans son film *Excalibur*. On retrouvera les épées personnalisées avec Charlemagne et Roland : Joyeuse, Durandal, Excalibur sont les compagnes merveilleuses des héros exceptionnels. Arthur est d'abord une incarnation du mariage des valeurs élaborées par le Moyen Âge. Valeurs certes marquées fortement par l'empreinte chrétienne, mais avant tout valeurs laïques de héros laïcs. Arthur a exprimé en lui les deux temps successifs des valeurs féodales. Au XII^e siècle la prouesse, au XIII^e la courtoisie. Il a été le roi trifonctionnel de la tradition indo-

européenne, roi sacré de la première fonction, roi guerrier de la deuxième, roi civilisateur de la troisième. Il a bien illustré ce que le grand historien de la littérature médiévale, Erich Köhler, a si pertinemment défini : « Le double projet du monde féodal courtois : la légitimation historique et l'élaboration de mythes. »

Comme tous les héros, en particulier au Moyen Âge, Arthur est étroitement lié à des lieux. Ces lieux sont des lieux de bataille, de résidence et de mort. C'est d'abord l'aire de l'essentiel de ses combats, de ses conquêtes, de ses victoires : les pays celtes, Irlande, pays de Galles, Cornouaille, Armorique. C'est Tintagel en Cornouaille où Arthur aurait été conçu, Camelot, capitale imaginaire d'Arthur aux confins de la Cornouaille et du pays de Galles¹⁵. Ce sont des îles merveilleuses comme Avalon. C'est le monastère anglais de Glastonbury, abbaye bénédictine à la frontière du pays de Galles, où auraient été découverts en 1191 ses restes et ceux de la reine Guenièvre. Mais loin du monde celte il y a aussi un étonnant endroit lié à Arthur entre vie et mort, en roi de l'attente. Ce lieu, c'est l'Etna, à l'intérieur duquel aurait été déposé, loin de toute souffrance, comme le raconte un étonnant recueil de contes merveilleux d'un Anglais du début du XIII^e siècle, Gervais de Tilbury, Arthur qui attend, couché et tranquille, soit un retour merveilleux sur terre, soit la sublimation du paradis. Ainsi Arthur est-il lié à ce que j'ai appelé la naissance du purgatoire, à un moment où l'on hésitait entre Irlande et Sicile et où ce roi celte pouvait être un des premiers habitants de ce purgatoire dont la chrétienté était grosse¹⁶.

Mais, dans l'Europe chrétienne – et cette caractéristique s'est conservée jusqu'à nous –, il n'y a pas de héros tout-puissant ni de merveille sans revers. Le héros n'est qu'un homme, tout homme est un pécheur, et à la fidélité féodale s'oppose inévitablement la trahison des méchants. D'autre part, si l'idéologie monarchique construit le personnage du roi comme un héros, elle est loin de lui conférer le caractère absolutiste que s'efforceront de lui attribuer la Renaissance et l'époque classique. Arthur est un pécheur, Arthur est trahi. Arthur, vaincu par la concupiscence, s'unit à sa sœur, et de cet inceste naît Mordred. À grand personnage, grand péché, les rois et les héros (c'est le cas de Charlemagne) sont souvent incestueux. Quant au fruit du péché, Mordred, c'est le traître dont la mort entraîne la sienne ; et s'il a connu une autre trahison, celle de sa femme Guenièvre avec son vassal Lancelot, Arthur a lui-même en diverses occasions trahi Guenièvre.

Après Geoffroi de Monmouth, le succès d'Arthur ne cessa de s'amplifier. Il fut d'abord assuré par la politique des rois d'Angleterre Plantagenêts. L'utilisation politique des héros est un des grands phénomènes de l'histoire, en particulier au Moyen Âge, et dans l'histoire européenne. En même temps, les rois d'Angleterre exaltaient Arthur face aux Allemands et aux Français qui dans cette course au parrainage historico-mythique cherchaient à s'accaparer de plus en plus Charlemagne. Ainsi a joué dans l'histoire de l'Europe un couple à deux faces, tantôt se renforçant l'un l'autre, tantôt s'opposant, Arthur

et Charlemagne.

Le succès d'Arthur fut si vif qu'au début du XIII^e siècle le cistercien Césaire de Heisterbach peut écrire dans son *Dialogus miraculorum* que des moines sommeillaient pendant un prêche de leur abbé quand tout d'un coup celui-ci leva la voix : « Écoutez-moi mes frères, écoutez bien, je vais vous raconter un fait nouveau et extraordinaire : il était une fois un roi qui s'appelait Arthur. » À ces mots les moines se réveillent, s'agitent, sont tout oreille. Arthur est devenu un héros même dans les cloîtres. Un autre témoignage du succès de l'image d'Arthur dans la société médiévale bien au-delà des milieux aristocratiques est le succès du prénom Arthur, que l'on peut repérer au moment où se forment aux XIII^e et XIV^e siècles dans l'Occident chrétien l'anthroponymie moderne accolant un nom et un prénom notamment dans les catégories sociales urbaines. Michel Pastoureau a remarquablement mis en valeur la diffusion du prénom d'Arthur et des prénoms tirés des noms des principaux chevaliers de la Table ronde, soulignant qu'un nom de baptême n'est jamais neutre, qu'il est « le premier marqueur social, le premier attribut, le premier emblème ». Il a étudié la fréquence des noms de chevaliers de la Table ronde d'après 40 000 légendes environ de sceaux français antérieurs à la fin du XV^e siècle. Elles montrent que « jouer au roi Arthur » est devenu un authentique fait urbain, une véritable frénésie arthurienne s'étant développée dans certaines régions comme les Pays-Bas et l'Italie jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Pour en revenir à la France, le gagnant de cette anthropologie anthroponymique arthurienne est Tristan, avec 120 exemples, suivi de Lancelot avec 79 mentions. Mais Arthur est très proche avec 72 exemples, devançant largement Gauvain (46 exemples) et Perceval (44 exemples).

Comme on le verra souvent dans cet ouvrage, le prestige des héros du Moyen Âge, souvent plus ou moins assoupi au XIV^e siècle, se réveille au XV^e, ce siècle ayant été, comme l'a superbement montré Johan Huizinga dans *L'Automne du Moyen Âge*, la proie des plus vives divagations chevaleresques. C'est un poète anglais, Malory, qui réveille Arthur dans son grand poème de 1485 *La Mort d'Arthur*. Et le XVI^e siècle conserve si bien la mémoire enchantée de ce héros médiéval qu'un autre poète, Spencer, fait à nouveau vivre Arthur dans *The Fairy Queen* (1590). Porté par le nationalisme britannique, Arthur traverse assez bien l'imaginaire du XVII^e siècle. Il le doit en particulier au grand musicien Purcell qui compose son opéra *King Arthur* sur un libretto du grand poète John Dryden qui, d'abord soutenu par le roi Charles II, ne put faire jouer son œuvre qu'en 1691.

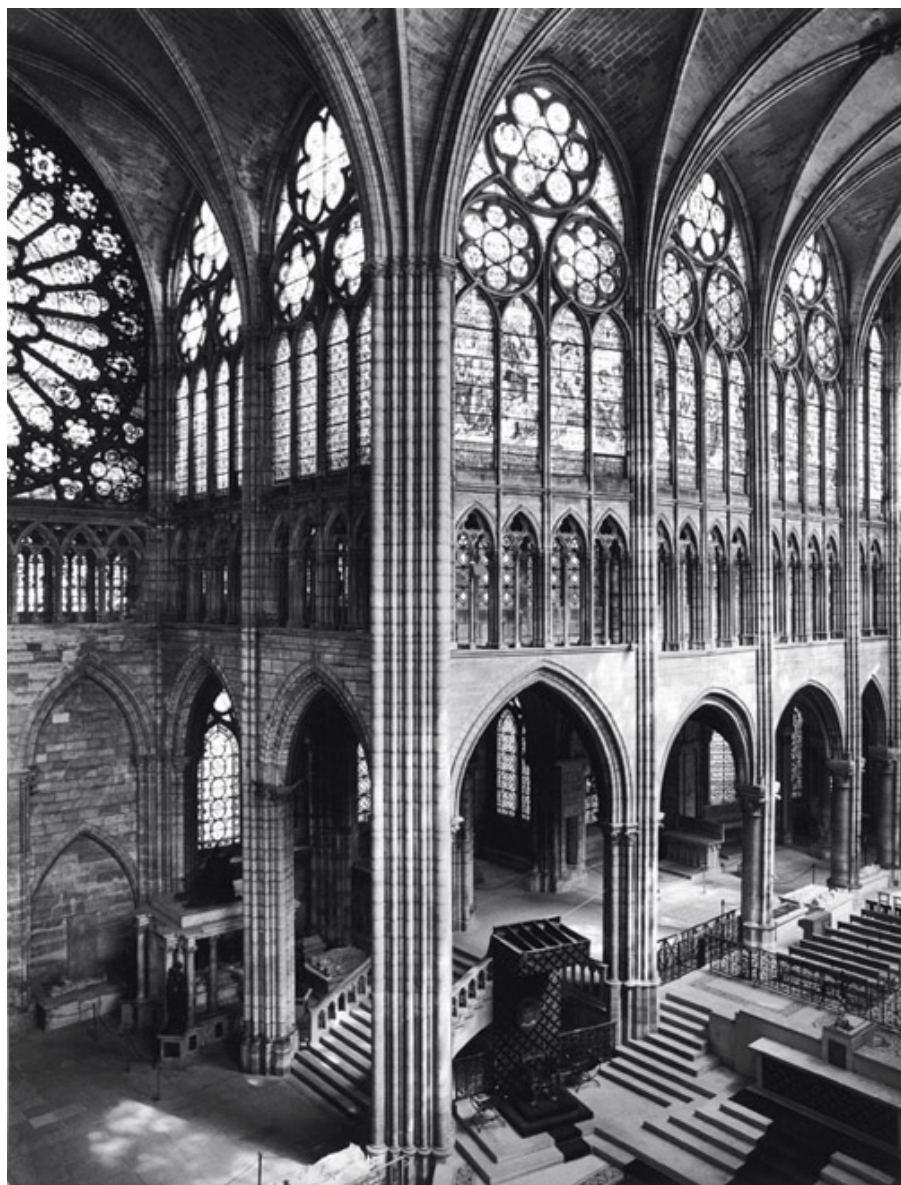
Enfin, Arthur connut le grand renouveau de l'imaginaire médiéval avec le romantisme. Il eut la chance de devenir le héros d'un des plus grands poètes romantiques anglais, Tennyson, qui publia sa *Mort d'Arthur* en 1842, et jusqu'à la fin de sa vie rédigea *The Idylls of the King* dont l'ensemble parut en 1885. À peu près dans le même temps, Arthur connut une nouvelle vie dans les œuvres des peintres préraphaélites, surtout Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) et Edward Burne-Jones (1833-1898). En musique, Chausson,

sous l'influence de Wagner – dont on retrouvera le rôle décisif dans la renaissance des héros et des merveilles de l'imaginaire médiéval (surtout germanique) – composa de 1886 à 1895 son unique opéra, *Le Roi Arthur*.

Le cinéma assura enfin une nouvelle vie au prestige du héros médiéval Arthur et aux principaux de ses compagnons héroïques. Jean Cocteau commença par porter la légende arthurienne au théâtre avec *Les Chevaliers de la Table ronde* (1937). Après la guerre, chefs-d'œuvre et films plus ou moins dénaturés par les visions déformées du Moyen Âge répandues dans le public de la production cinématographique donnèrent des œuvres spectaculaires comme les hollywoodiens *Knights of the Round Table* (Les chevaliers de la Table ronde) de Richard Thorpe, en 1953 ; *Camelot*, comédie musicale de Joshua Logan en 1967. Les grandes œuvres sont le *Lancelot du Lac* de Bresson (1974), le *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer (1978), et l'*Excalibur* de John Boorman (1981). Dans son célèbre film *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989), Steven Spielberg lance Harrison Ford à la recherche du Graal. La parodie, signe aussi de popularité, fit rire d'Arthur aussi bien dans le fameux *Monty Python and the Holy Grail* (1975), que dans *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Tay Garnett (1949) avec Bing Crosby. Enfin, un nouvel avatar du héros Arthur va-t-il lui donner le visage de George W. Bush ? Le producteur hollywoodien ultraconservateur Jerry Bruckheimer vient de doter d'un fastueux budget le film à grand spectacle d'Antoine Fuqua, *Le Roi Arthur* (2004), où il présente Arthur, Guenièvre et les chevaliers de la Table ronde comme les héros d'une Angleterre décidée à combattre les Saxons après la fin de l'occupation romaine pour permettre au pays de poursuivre la route du progrès. Il affirme : « Il y a des échos entre Arthur et la situation en Afghanistan et en Irak quand Rome occupait la Grande-Bretagne et que ce pays s'est affranchi des Romains pour accomplir sa mission civilisatrice et se battre contre la barbarie. » Arthur n'a pas fini de nous surprendre.



Arthur en barbare hybride, homme, animal, végétal, dans le film parodique Sacré Graal (Monty Python and the Holy Grail) de Terry Jones et Terry Gilliam, 1975 (Grande-Bretagne), avec Graham Chapman dans le rôle d'Arthur.



Saint-Denis, chœur et transept nord. La basilique de Saint-Denis était à sa fondation et dans les siècles suivants l'église abbatiale d'un puissant monastère, elle n'est devenue cathédrale que lors de la récente création (1966) du nouvel évêché de Saint-Denis. Élevée par sainte Geneviève et rebâtie au VII^e siècle par le roi Dagobert, puis reconstruite une troisième fois sous Pépin le Bref et sous Charlemagne qui la consacra en 775, elle devint la nécropole des rois de France. Au XII^e siècle, l'abbé Suger, principal conseiller des rois Louis VI et Louis VII, la fit reconstruire selon un style nouveau qu'on appela plus tard l'art gothique. Saint-Denis est considérée comme l'ancêtre

architectural et idéologique des cathédrales gothiques. Elle resplendit par l'invasion de la lumière et l'élévation des voûtes et des fenêtres, qui a fait comparer les cathédrales gothiques aux grandes sommes scolastiques.

La cathédrale

Les monuments
« merveilleux » du Moyen
Âge qui ont laissé dans
l'imaginaire européen une
image mythique sont
essentiellement la
cathédrale et le château fort.

La cathédrale est une référence au premier des ordres de la société indo-européenne médiévale, les prêtres ; le château fort, une référence au deuxième de ces ordres, les guerriers. On pourrait ajouter un bâtiment ou plutôt un ensemble de bâtiments représentant la fonction productive du troisième ordre, et ce serait la ville. Mais, bien que la ville médiévale ait une forte originalité par rapport à la ville antique et à la ville industrielle et postindustrielle, elle n'apparaît pas avoir une identité spécifique suffisante pour figurer au nombre des merveilles présentées dans cet ouvrage. Toutefois, on n'oubliera pas qu'aux yeux de la grande majorité des hommes et des femmes du Moyen Âge la ville est merveilleuse et belle.

Le terme cathédrale apparaît d'abord au Moyen Âge sous forme d'épithète : c'est l'église cathédrale, et elle ne devient substantif qu'au ^{xvii}e siècle, mais sous cette forme substantive elle a connu un extraordinaire succès aussi bien dans le domaine du vocabulaire que dans le monde de l'idéologie. Cathédrale vient du latin *cathedra*, la chaire, qui était une sorte de trône réservé à l'évêque, ce trône épiscopal étant d'ailleurs un des éléments essentiels de l'intérieur de la cathédrale. La cathédrale est donc essentiellement – et cela aussi a assuré son succès – l'église de l'évêque. Il est remarquable que les églises cathédrales ont été désignées dans les langues européennes par des mots découlant non pas d'un seul mais de deux mots latins. En Angleterre, en Espagne, en France, le mot fut donc *cathédrale* et provient de la chaire épiscopale. En Allemagne et en Italie, la cathédrale a été

désignée par un mot qui signifie la maison, *domus*, ce qui a donné *Dom*, et *duomo*, en italien. Mieux encore que la cathédrale épiscopale, cette cathédrale est la maison de Dieu, plus encore que de l'évêque.

Ce qui va assurer à la cathédrale son prestige exceptionnel, ce sont ses dimensions. Autant parce qu'elle est l'église la plus importante de chaque diocèse que parce qu'elle est la tête de toutes les églises, aussi bien donc pour ses besoins d'accueil des fidèles que pour sa nécessité d'imposer visuellement son prestige, la cathédrale est impressionnante par ses dimensions. La force de son image s'exprime par l'aspect extérieur puissant comme par l'aspect intérieur grandiose. À cet égard, la cathédrale est la meilleure expression architecturale de l'intime union de l'intérieur et de l'extérieur qui est au cœur de la spiritualité et de la sensibilité du Moyen Âge. L'image impressionnante de la cathédrale s'est trouvée encore confirmée au ^{xx}e siècle avec la pratique de la photographie aérienne. Vue de près, de loin, de l'extérieur, de l'intérieur ou du ciel, la cathédrale est encore aujourd'hui un bâtiment hors normes. Les gratte-ciel, qui sont les seuls bâtiments à rivaliser avec les cathédrales par leurs dimensions, en particulier la hauteur, n'ont évidemment pas, malgré la symbolique dont ils ont pu se charger, la spiritualité des cathédrales, toujours visible, même pour des non-croyants ou pour les membres d'une communauté religieuse et culturelle autre que chrétienne.

La cathédrale est un édifice dans la longue durée historique. Apparue au ^{iv}e siècle, elle vit aujourd'hui encore d'une double vie, celle de sa fonction comme église, théâtre d'un culte qui se poursuit, et celle de sa vie mythique dans l'imaginaire. La cathédrale semble éternelle et pourtant peu de bâtiments ont été autant qu'elle soumis aux changements de l'évolution historique. La cathédrale naît donc au ^{iv}e siècle avec la reconnaissance du christianisme comme religion admise puis officielle de l'Empire romain et la promotion de l'évêque parmi les grands personnages de pouvoir et de prestige.

La cathédrale du haut Moyen Âge, jusque vers l'an mille, n'est pas seulement la grande église qui a retenu ce nom, mais une ville dans la ville, un ensemble de bâtiments que l'on a appelé « groupe épiscopal » ou « groupe cathédral ». Ce groupe comprenait en général deux églises, un baptistère, un palais épiscopal, une maison du clergé, un hôtel-Dieu, une école. Puis la seconde église a disparu, le baptistère a été intégré dans l'église sous la forme plus modeste de fonts baptismaux, la maison du clergé est devenue l'enclos des chanoines, les hôtels-Dieu ont acquis leur indépendance et ont été concurrencés par les hôpitaux qui se multiplient à partir du ^{xii}e-^{xiii}e siècle, les écoles se sont détachées de la cathédrale. La période carolingienne a été marquée en ce qui concerne la cathédrale par l'irruption des chanoines dans son espace – à l'extérieur ce fut l'enclos des chanoines, à l'intérieur ce fut la construction d'un chœur avec stalles qui leur était réservé –, et de façon générale s'institua une rupture entre la présence des fidèles et celle du clergé. Le chœur fut caché à la vue des fidèles, l'officiant au lieu de dire la messe face à eux leur tourna le dos, la cathédrale ne parvint plus que difficilement à

jouer un rôle d'unificatrice culturelle et liturgique entre l'évêque, les chanoines, le clergé, et la foule des fidèles.

L'évolution des églises et en particulier des cathédrales fut aussi due à des conditions générales de l'évolution historique. On peut distinguer deux grands courants dans cette évolution. L'un a trait à l'essor démographique. La population de l'Occident doubla probablement entre l'an mille et le ^{xiii}^e siècle. D'autre part, l'espace ouvert aux fidèles dans la cathédrale devint aussi un espace collectif plus ou moins profane, un lieu de rencontre et de sociabilité qui fit des cathédrales des sortes de forums intérieurs à une époque où l'urbanisation, à laquelle les cathédrales sont étroitement liées, connut une grande efflorescence. Je pense pourtant que le second courant historique fut celui qui changea le plus les dimensions et l'aspect des cathédrales ; on peut l'appeler la mode architecturale. Face aux tenants de la fonctionnalité comme principal moteur de l'évolution historique, il convient de souligner l'importance, très sensible à partir des ^{xi}^e-^{xii}^e siècles, de la mode. Le passage en particulier du style roman au style gothique se fit sous l'impulsion d'un changement de goût. Or le gothique apportait aux cathédrales la possibilité de mieux réaliser les caractères originaux qui avaient été les leurs depuis le ^{iv}^e siècle.

Triomphe de la hauteur, triomphe de la lumière qui mettait en valeur les grands espaces internes, développement des tours et des flèches qui soulignaient le primat du haut sur le bas, l'élan d'élévation caractérisant la spiritualité médiévale, le gothique offrit tout cela aux cathédrales. Roland Recht a mis en valeur, au lieu d'une prétendue continuité entre roman et gothique, le caractère de rupture absolument nouveau de l'architecture gothique : « Elle offre la première rupture radicale avec l'Antiquité romaine et l'époque paléochrétienne à la différence de l'architecture romane qui poursuivait cette tradition. Cette rupture repose sur des innovations techniques – l'invention de la croisée d'ogives soutenant la voûte, celle des arcs-boutants, et l'élaboration des châssis de pierre et du mur mince – qui ont peu à peu permis des constructions de plus en plus hautes, de plus en plus légères et de plus en plus lumineuses. Mais ce n'est pas tout. L'architecture gothique a aussi favorisé un enrichissement croissant de la modénature qui répondait à une rationalité de plus en plus affirmée, mettant en accord chaque élément porteur avec une fonction déterminée. Cet enrichissement a conféré au corps bâti une plasticité telle que l'ombre et la lumière viennent y engager un dialogue d'une grande intensité dramatique. Cela conduit à une accentuation des effets visuels. Accentuation qui accompagne un souci de plus en plus marqué dans l'Église de privilégier l'Incarnation¹⁷. »

La rencontre entre le gothique et la cathédrale se fit aussi sous l'influence de phénomènes historiques dont l'impact dure encore aujourd'hui. Le premier fut la revalorisation de la fonction épiscopale avec la réforme grégorienne, qui dans la seconde moitié du ^{xii}^e siècle soustrait l'Église à l'emprise de la féodalité laïque. Le second, c'est le rôle accru du roi dans la construction des

cathédrales. Construire une cathédrale était soumis à une autorisation royale. Les rois exercèrent plus étroitement cette prérogative en fonction de l'attention qu'ils apportaient depuis la fin du XIII^e siècle à la construction de ce qu'on a appelé l'État moderne. Ainsi, les cathédrales se lièrent aux États et aux nations en gestation. Monument d'une ville, la cathédrale devint monument d'un État. Le gothique renforça aussi dans la structure des cathédrales l'aspect rationnel. Le grand historien de l'art américain Erwin Panofsky a souligné le parallélisme entre le gothique des cathédrales et la pensée scolastique. Les cathédrales demeurent aujourd'hui encore des expressions majeures d'une des caractéristiques de l'esprit européen, la combinaison entre la foi et la raison. Il faut ajouter que cette période fut aussi celle d'un grand enrichissement de la chrétienté, surtout dû aux progrès de l'agriculture et à la commercialisation des surplus agricoles. En louant Chartres, Péguy a eu raison de dire de la cathédrale : « C'est la gerbe du blé qui ne périra point. » Et l'historien de l'art américain Henry Kraus, détruisant le fantasme des dons en matériaux et en travail des fidèles du Moyen Âge qui auraient permis l'érection sans argent des cathédrales, a montré que, selon son expression, « *gold was the mortar* » (l'or fut le mortier).

Le gothique permit aussi aux cathédrales de mieux présenter des éléments architecturaux de haute signification. Ainsi en fut-il du portail, et en particulier du portail de la façade occidentale. Porche d'accueil, le portail des cathédrales, dont la première grande incarnation fut au XIII^e siècle le porche de la Gloire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, renforça la fonction salvatrice des cathédrales en évoquant la déclaration évangélique du Christ *Ego sum janua*, « Je suis la porte », signifiant que l'accès au ciel passe par la dévotion à sa personne. Le caractère eschatologique de la cathédrale était ainsi souligné, que l'on retrouvait aussi dans un élément qui, à l'exception de la cathédrale de Chartres, a malheureusement disparu à cause de l'ignorance du clergé postmédiéval, le labyrinthe. Les portails permirent aussi de faire pleinement sortir de la cathédrale les sculptures. Cette extériorisation de la sculpture au portail des cathédrales permit de proposer à l'admiration des fidèles et à leur édification aussi bien l'image des rois de Juda et d'Israël – facilement assimilés, à Notre-Dame de Paris, à l'image des rois de France, dont les têtes décapitées à la Révolution furent retrouvées en 1977 dans un immeuble parisien – que l'image de l'histoire telle que l'offrait le christianisme, le Jugement dernier, fin du temps historique.

Cet aspect étant un de ceux les plus débattus depuis un passé récent, il faut aussi dès maintenant évoquer le problème des couleurs dans les cathédrales. Le titre d'un excellent essai d'Alain Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes*, souligne l'anachronisme de l'aspect aussi bien extérieur qu'intérieur des cathédrales aujourd'hui. Mais les partisans frénétiques du retour aux couleurs ne doivent pas oublier, quand ils élaborent des « sons et lumières » souvent contestables, qu'aux couleurs des sculptures et tapisseries les cathédrales unissaient la force de la lumière

blanche divine à laquelle elles s'ouvraient largement.

Le grand moment des cathédrales gothiques fut la période définie par Georges Duby dans son ouvrage majeur *Le Temps des cathédrales*, dont il tira un très beau film télévisé. Ce fut donc la période 1130-1280. Période pendant laquelle, selon ses propres termes, « les horizons de la civilisation européenne se sont profondément modifiés ». Cette période fut donc marquée par une extraordinaire émulation dans l'édification de cathédrales toujours de plus en plus grandes, toujours de plus en plus hautes. C'est ce que Jean Gimpel a appelé « l'esprit record du monde ». Les cathédrales ont montré l'exemple au Moyen Âge de ce que sera au ^{xx}e siècle « l'esprit record du monde » dans la construction des gratte-ciel. La plus grande cathédrale fut Amiens, d'une surface de 7 700 m², construite de 1220 à 1269. Notre-Dame de Paris, construite à partir de 1163, eut une hauteur de voûtes de 35 mètres, Notre-Dame de Chartres élevée à partir de 1195, 36,5 mètres. Notre-Dame de Reims atteignit 38 mètres en 1212 ; Notre-Dame d'Amiens, 42 mètres en 1221. Ces excès amenèrent des catastrophes. Les voûtes de la cathédrale de Troyes s'effondrèrent en 1228. La tour de la cathédrale de Sens s'écroula en 1267, et, catastrophe devenue symbolique, le chœur de la cathédrale de Beauvais, élevé jusqu'à la hauteur championne de 48 mètres, s'effondra en 1284.

Pendant cette période, le mouvement d'édification de cathédrales gothiques fut particulièrement vif en France ou plus précisément en Île-de-France, si bien qu'on a parfois appelé cet art « art français ». Certaines grandes cathédrales françaises servirent en effet de modèle pour des cathédrales de la France du Sud ou d'autres régions européennes. Après l'incendie de 1174, la cathédrale de Cantorbéry s'inspira de celle de Sens ; à partir de 1220, la cathédrale de Burgos imita celle de Bourges, à cinq nefs ; et la cathédrale de Cologne prit pour modèle, après 1248, Amiens et Beauvais. À Narbonne, le pape Clément IV, ancien archevêque de la ville, exprime publiquement en 1268 le souhait que la future cathédrale « imite » les cathédrales septentrionales du royaume de France. Mais l'essentiel c'est que les cathédrales couvrent bientôt toute l'Europe. Si, en Scandinavie, Lund est toujours la cathédrale romane de Suède construite au ^{xiii}e siècle, au Danemark la cathédrale de Roskilde, passant du roman au gothique, devient une sorte de cathédrale nationale, tout comme Prague sous l'empereur Charles IV avec un maître d'œuvre français au ^{xiv}e siècle, Gniezno reconstruite au ^{xiv}e siècle en gothique comme cathédrale nationale polonaise, tandis qu'en Espagne du Sud les chrétiens espagnols annexent à la cathédrale de Séville l'admirable tour musulmane de la Giralda.

La crise du ^{xiv}e siècle, qui tarit beaucoup de sources de financement des cathédrales, laisse sur le territoire de l'Europe des cathédrales inachevées qui incarnent l'inaboutissement de grands rêves et qui sont les ruines de la nostalgie. C'est le cas de la cathédrale de Narbonne, de la cathédrale de Sienna, de la cathédrale de Milan. Cette dernière, quand les Milanais songent au milieu du ^{xiv}e siècle à en achever la construction, est l'objet d'un grand

débat où l'on oppose comme techniciens de la construction des cathédrales les maçons lombards et les maîtres d'œuvre français, le savoir-faire à la science mathématique. Tradition artisanale, contre savoir universitaire. Milan restera jusqu'au XIX^e siècle inachevée, mais le débat est resté exemplaire des problèmes posés par ces monuments hors pair que sont les cathédrales¹⁸.

Avant de suivre l'évolution des cathédrales après le XV^e siècle, il convient de signaler que le terme de cathédrale est devenu aujourd'hui un nom commun désignant une construction d'une grandeur et d'une portée exceptionnelle. Le terme a été ainsi surtout appliqué à certaines constructions de la pensée et de l'art littéraire médiéval. Erwin Panofsky a vu dans la *Somme de théologie* de Thomas d'Aquin une cathédrale scolastique, et Georges Duby a tenu *La Divine Comédie* de Dante « pour une cathédrale, la dernière ».

Si, au XVI^e siècle, les cathédrales ne connaissent plus de nouvelles constructions et sont touchées par le vandalisme protestant, le modèle gothique de la cathédrale survit. Ainsi, la cathédrale d'Orléans, détruite par les protestants en 1588, a été reconstruite en style gothique. D'autre part, le concile de Trente a initié un mouvement tendant à restaurer la présence des laïcs dans l'ensemble de la cathédrale, et à abolir les remaniements et les constructions extérieures qui avaient rejeté les fidèles dans le fond de la nef. La cathédrale de la Contre-Réforme tend à exprimer spatialement et structurellement ce qui a été la grande caractéristique sociale et symbolique du monument, un lieu de dévotion et d'émotion pour tous, de l'évêque au dernier des fidèles. Ainsi, jusqu'au début du XIX^e siècle, furent détruits les jubés séparateurs, à l'exception de ceux d'Auch et d'Albi. Le XVIII^e siècle, on l'a déjà évoqué, fut une période d'épreuves pour les cathédrales, à cause de l'indifférence des évêques et chanoines « rationalistes » face à l'imaginaire de ces monuments. Un badigeon blanc revêtit les couleurs, des vitraux multicolores furent remplacés par des plaques de verre dépoli, le labyrinthe fut détruit. Mais la Révolution fut la période de la plus grande épreuve pour les cathédrales. Elles furent la cible des révolutionnaires à cause de leurs liens avec la royauté, de leur richesse en reliques accumulées, et de la destruction du lien entre la foi et la raison. La cathédrale devint un temple de la Raison comme à Paris, ou de la Nature comme à Strasbourg. Pourtant, à de très rares exceptions près, il n'y eut pas de cathédrales détruites.

La Révolution française reprit le principe appliqué par Constantin au IV^e siècle, pour faire coïncider circonscriptions administratives et divisions ecclésiastiques. Les diocèses furent alignés sur les nouveaux départements. Le nombre des cathédrales fut réduit à 83. Napoléon réduisit les diocèses à 52. Il pouvait ainsi mieux surveiller les évêques dont il voulut faire de hauts fonctionnaires lui obéissant, à lui qui disait « mes généraux, mes préfets, mes évêques ».

La Restauration rétablit les 83 évêchés. Dès la fin de la Révolution, la cathédrale fut emportée dans un nouvel élan symbolique. La cathédrale devint

l'un des grands mythes romantiques et Chateaubriand en fut le chantre, ressuscitant en particulier dans la structure des cathédrales, au détriment de la pierre, le bois primitif, qui confère à la cathédrale l'origine sacrée des forêts de la Gaule. La métaphore romantique de la cathédrale comme forêt persistera désormais. Baudelaire s'écriera : « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales. »

Le grand moment de la résurrection des cathédrales est lié au roman de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*. La fin du XIX^e siècle voit, notamment en France, dans le sillage du romantisme, le mythe de la cathédrale s'épanouir. Verlaine s'envole :

Guidé par la folie unique de la croix
Sur tes ailes de pierre, ô folle cathédrale.

Huysmans édifie une cathédrale symboliste dans son œuvre *La Cathédrale* (1898), inspirée par Ruskin. Après Constable et Friedrich qui avaient peint des cathédrales romantiques, Monet peint ses cathédrales impressionnistes, Notre-Dame de Rouen sous les mille lumières et couleurs de journées entières, et Claude Debussy évoque en musique *La Cathédrale engloutie*.

Cependant, le XIX^e siècle voit deux autres courants importants compléter le prestige des cathédrales. En Allemagne, le romantisme inaugure des liens de plus en plus étroits entre la tradition germanique, le pouvoir politique et l'art gothique des cathédrales. La grande expression en est l'achèvement de la cathédrale de Cologne à partir de 1824 jusqu'en 1880, où elle sera solennellement inaugurée par l'empereur Guillaume II. L'autre mouvement essentiel, c'est au sein de la nouvelle passion pour l'histoire et de l'effort de résurrection intégrale du passé, comme dit Michelet, le travail de restauration « scientifique » des cathédrales. L'incarnation de cet état d'esprit et de cette pratique s'incarne dans la restauration de Notre-Dame de Paris. Elle a été préparée par un architecte précurseur, Vitet, qui, dans sa *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (1847), insiste à propos des cathédrales gothiques sur « les rapports qui rattachent l'origine et les progrès de la nouvelle architecture à la révolution sociale du XII^e siècle ». Le grand restaurateur de Notre-Dame de Paris, Viollet-le-Duc, donne à cette conception un écho en écrivant en 1856, dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* : « À la fin du XII^e siècle, l'érection d'une cathédrale était un besoin, parce que c'était une protestation éclatante contre la féodalité. » Et Viollet-le-Duc affirmait encore : « Les cathédrales des XII^e et XIII^e siècles sont à mon point de vue le symbole de la nationalité française et la plus puissante tentative vers l'unité. »

La cathédrale est un grand monument pour le XIX^e siècle, passionné par l'histoire, enfiévré par le nationalisme et bouillant d'esprit démocratique. Les conflits autour de la laïcité, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, se retrouvent aussi dans les attitudes des grands écrivains et artistes de l'époque

face aux cathédrales. Si le grand sculpteur Rodin, dans son livre *Les Cathédrales de France* (1914), déclare « la cathédrale est la synthèse du pays, toute notre France est dans les cathédrales », et les pense donc éternelles, Marcel Proust, « à la recherche du temps perdu », voyait s'y perdre aussi les cathédrales. D'où son article désespéré dans *Le Figaro* du 1^{er} août 1904 « La mort des cathédrales ».

Le xx^e siècle, loin de les voir s'effacer, a pu être défini comme une période non de décadence, mais de résurrection des cathédrales. L'équilibre s'est établi entre la cathédrale lieu de culte des fidèles et la cathédrale lieu d'émotion des touristes visiteurs. Un grand succès théâtral témoigne de cette permanence de la cathédrale comme lieu mythique, exceptionnel. L'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket, avait été assassiné en 1170 dans sa cathédrale, à l'instigation du roi d'Angleterre Henri II. En 1935, le grand poète anglais d'origine américaine T. S. Eliot en fit le sujet de son *Murder in the Cathedral* (Meurtre dans la cathédrale) qui triompha au théâtre dans tout l'Occident.

Le concile de Vatican II a donné de la cathédrale une définition équilibrée. Enfin, la cathédrale s'est encore enrichie de nouveaux prestiges et de nouvelles significations. Elle est devenue, selon l'expression de Pierre Nora que lui a appliquée André Vauchez, un « lieu de mémoire », et, dans la perspective d'une mise en relation entre le croire et le voir selon Roland Recht, un « système visuel ». La cathédrale demeure un lieu enchanté et enchanteur.



Deux images de Charlemagne dans la mythologie nationale du xve siècle. En haut : Charlemagne en roi de France (manteau anachronique à fleurs de lis, sceptre et couronne) envoie des messagers dans tout l'empire. Ce sont les fameux missi dominici, envoyés du seigneur, instruments d'un effort d'unification de l'empire par un pouvoir central. En bas : Charlemagne est couronné par le pape Léon III à Saint-Pierre de Rome, en 800. Voulue ou imposée, c'est l'ambition du retour à la grandeur antique. Miniature d'un manuscrit des Grandes Chroniques de France, 1450, Châteauroux, bibliothèque municipale.

Charlemagne

Charlemagne est un personnage historique, grand témoin de l'histoire et de l'imaginaire médiévaux, devenu de plus en plus mythique dès sa vie.

Les caractéristiques du personnage (742-814) et du règne (771-814) qui contribuèrent à l'évolution de l'image de Charlemagne vers celle d'un héros mythique sont son accession au pouvoir, ses guerres et ses conquêtes, sa réception de la couronne impériale, l'importance des institutions et des textes créés pour tout son empire, et l'éclat de mesures culturelles restées dans l'histoire sous l'étiquette de « renaissance carolingienne ».

Charles est d'abord l'héritier d'une nouvelle dynastie franque, et, avec son père Pépin le Bref, et son frère aîné Carloman, mort prématurément en 771, il reçoit, pour la première fois chez les Francs, l'onction du sacre à deux reprises, la seconde fois en 754, le rite étant accompli par le pape Étienne II.

Charlemagne est d'abord un guerrier, ce qui caractérise la plupart des héros du Moyen Âge ; il étonne les populations de son époque par le nombre et l'importance de ses campagnes militaires, de ses victoires et de ses conquêtes. Ses principaux ennemis sont les peuples germaniques désignés par le mot Saxons à l'égard desquels il montrera une grande féroce, notamment par l'exécution de nombreux prisonniers, ce qui choqua même les plus admiratifs de ses contemporains. Vers l'est encore, il battit et conquiert les Bavares, les Avars et, en Italie, les Lombards, ce qui l'amena à jouer le rôle de protecteur de la papauté. Il établit aux marges de ce grand royaume des régions tampons, frontières non linéaires qu'on appela des « *Mark* » en langue germanique et des « marches » en langue franque. Les principales de ces marches furent établies face aux Scandinaves, aux Slaves, aux Bretons, et aux peuples du nord de l'Espagne. Charlemagne, pour la première fois depuis la

fin du ^{ve} siècle en Occident, reçut la couronne impériale à Rome des mains du pape Léon III à la Noël de l'an 800, dans la basilique Saint-Pierre et non dans l'église cathédrale des papes évêques de Rome, Saint-Jean-de-Latran. Ainsi s'institua une situation qui brouilla pendant tout le Moyen Âge l'image de Charlemagne. Comme Arthur, Charlemagne est fondamentalement un Roi, le roi des Francs, mais cette titulature impériale accompagnée du rite spécial du couronnement à Rome en fit un personnage à part, tenté d'affirmer sa supériorité par rapport aux autres rois chrétiens en utilisant le prestige du retour à l'Antiquité et à l'Empire romain. Cette ambiguïté entre statut royal et statut impérial fut à la fois sa force et sa faiblesse. Si elle permit à Charlemagne, et dans une moindre mesure aux autres empereurs du Moyen Âge, de s'affirmer au-dessus des rois, elle les éloigna de ce statut royal qui était la forme la plus spécifique et la plus élevée du pouvoir politique au Moyen Âge. Le jeu entre la fonction royale et la fonction impériale fut aussi une des principales raisons du caractère éphémère de la construction carolingienne. L'évolution de l'Europe alla vers la constitution de nations et non vers le fonctionnement d'un empire. Sous l'égide de Charlemagne, les empereurs durent créer une entité politique bâtarde, le Saint Empire romain germanique affirmant à la fois l'importance du caractère germanique et le prestige du couronnement romain.

Mais, jusqu'à il y a peu de temps, le mythe de Charlemagne s'exerça surtout à l'intérieur des nations héritières de son empire. Le Charlemagne des contemporains commença à prendre une allure mythique dans trois domaines. Celui de l'espace, étant donné l'étendue inouïe de son empire ; celui des institutions, en particulier par l'instauration de lois valables dans tout l'empire, les capitulaires, et par la création de représentants itinérants du souverain, les *missi dominici* ; et dans celui de la culture, un élément secondaire, celui de la création d'écoles pour les futurs moines et les fils de l'aristocratie, devant prendre, bien plus tard, une importance proprement mythique. Charlemagne ne recevra qu'après sa mort, mais assez rapidement au cours du ^{ix}e siècle, le qualificatif de *grand – magnus* – qui, s'accrochant à son nom, fera définitivement de lui Charlemagne. C'est dans cet entre-deux de l'histoire et du mythe que se situe une *Vie* du personnage rédigée vers 840 par un aristocrate franc qui l'a bien connu, surtout dans ses dernières années, Eginhard. Eginhard tend à donner une image réaliste de son personnage, mais il est amené à le manipuler en fonction d'abord de l'ouvrage littéraire qu'il imite, la *Vie des douze Césars*, du Romain Suétone, et ensuite du patriotisme franc qu'il partage. Fidèle à son modèle antique, Eginhard a tracé un portrait physique de Charlemagne qui se retrouvera dans son image mythique. Charlemagne est impressionnant, et le sera de plus en plus, d'abord par son physique. L'empereur avait belle allure, mesurait près de deux mètres, « avec le sommet de la tête rond, les yeux grands et vifs, le nez excédant un peu la grandeur moyenne, de beaux cheveux blancs, la face gaie et joyeuse ». Mais il a, selon Eginhard, le cou trop gras et court, le ventre trop gros, et une voix

trop faible. Il ne restera de ce portrait que l'impression de colosse que confirmeront les exhumations de son cadavre.

La *Vie* d'Eginhard permet de comprendre que dès le début, selon l'excellente analyse de Claudio Leonardi, si l'identité de Charles est germanique, et s'il cherche à s'approprier la tradition romaine, il reste que, selon la formule de Vinay, « ce roi est franc de la tête aux pieds ». Comme les héros, en particulier ceux du Moyen Âge, Charlemagne est étroitement lié d'une part à certains lieux, et d'autre part à sa tombe, les principaux héros du Moyen Âge, les saints et les rois ayant vu en général leur culte se développer autour et à partir de leur tombe. Les lieux de Charlemagne sont pour l'un d'eux, depuis le couronnement de 800, d'abord Rome. Puis, surtout à partir du moment où ce roi itinérant cherche à s'installer dans une possible capitale après plusieurs séjours dans la Saxe conquise, en particulier à Paderborn, Aix-la-Chapelle sur laquelle le choix s'est porté. Aix-la-Chapelle est le grand chantier de Charlemagne vivant destiné à imposer son image et à servir après sa mort son mythe. La grande salle de cérémonie et la grande chapelle octogonale sont situées aux deux bouts de deux longues galeries qui enserrant le palais royal et impérial dans sa double fonction, familiale et gouvernementale. Aix-la-Chapelle est la seule capitale d'un héros médiéval. Mais cette capitale périlite rapidement. Elle n'est plus le principal siège impérial ; elle ne sert qu'au couronnement des nouveaux empereurs en tant que rois de Germanie, cette fonction s'arrêtant au début du ^{xvi}^e siècle. Après les couronnements de Charles Quint en 1520, et de Ferdinand I^{er} en 1530, Francfort remplace alors Aix-la-Chapelle dans cette fonction. On verra la renaissance récente d'Aix-la-Chapelle. Les avatars de la tombe de Charlemagne ont été racontés dans le beau livre d'Olaf B. Rader, *Grab und Herrschaft* (Tombe et domination, 2003). La fascination du corps de Charlemagne a été telle et a paru conférer un tel surcroît de pouvoir à l'exhumateur que l'on assiste à des ouvertures de la tombe, peut-être en l'an 1000, sûrement en 1165, et à plusieurs reprises au ^{xx}^e siècle, la dernière se situant en 1998. L'exhumation de l'an 1000, faite sur l'ordre de l'empereur Othon III, soucieux de manifester solennellement le patronage de Charlemagne à la dynastie othonienne, ne s'est certainement pas passée telle qu'elle a été racontée par le chroniqueur de Novalesse vers 1030 :

Nous entrâmes et parûmes devant Charles. Il n'était pas allongé, comme c'est l'usage pour les corps des autres morts, mais il était assis, comme vivant, dans une chaire. Il était couronné d'une couronne d'or. Il tenait son sceptre dans ses mains dont les gants enfilés étaient percés par les ongles qui avaient poussé. Un baldaquin de pierre et de marbre était au-dessus, dont nous dûmes briser une partie pour passer.

Quand nous entrâmes, l'odeur était très forte. Nous fléchîmes les genoux et l'adorâmes. Sur-le-champ, l'empereur Othon lui passa des vêtements blancs, lui coupa les ongles et arrangea ce qui était dérangé autour de lui. La décomposition n'avait pas affecté les membres, sauf qu'il manquait un bout du nez, que l'empereur fit immédiatement couvrir d'une feuille d'or. Il prit une dent dans la bouche, puis fit rétablir le baldaquin et s'en alla.

S'il est possible que l'ouverture du tombeau ait eu lieu, ce qui

correspond bien aux goûts mythiques d'Othon III et à la sensibilité de l'an mille, il est sûr que le cadavre de Charlemagne n'était pas assis dans son tombeau¹⁹. Ce rite n'aurait pu être accepté par l'Église, et cette fiction ne fait que mettre en valeur l'importance des objets royaux, les *regalia*, pour les héros royaux. À l'épée – et celle de Charlemagne c'est Joyeuse – s'ajoutent la couronne et, ici, le trône. Mais, même si le cadavre de Charlemagne est sollicité pour renforcer le prestige de l'image du héros, la mort, le squelette sont avant tout la preuve de la mortalité même des héros. La leçon de l'exhumation de Charlemagne, c'est la preuve par le squelette qu'un héros royal doit, comme les autres hommes, attendre le signal de la résurrection à la fin des temps. D'ailleurs, comme pour Arthur, on retrouve avec Charlemagne une autre caractéristique des héros royaux : ils ont leurs faiblesses ; ce ne sont pas des saints. Très tôt après sa mort, on parle du péché de Charlemagne. Charlemagne a su camoufler avec l'aide de l'Église la répudiation de plusieurs de ses épouses, fait qui montre que le roi franc était resté polygame. La trop grande affection que l'empereur porte à ses filles laisse très tôt percer le soupçon d'inceste, et comme ce soupçon est, on l'a vu, volontiers attribué aux héros royaux, le péché de Charlemagne, c'est l'inceste avec sa sœur, et le fruit de cet inceste, c'est Roland. Ainsi, l'habitude médiévale d'entourer les héros royaux des membres de leur famille et de chevaliers de grand mérite se retrouve avec Charlemagne. Dans cet ensemble mythique, on va retrouver avec Charlemagne son neveu Roland, les pairs et les preux, le héros chevaleresque au Moyen Âge évoluant entre solitude et entourage structuré : une famille, une cour.

L'exhumation de 1165 ordonnée à Aix-la-Chapelle par Frédéric I^{er} Barberousse a eu un retentissement sur lequel il faut s'arrêter un instant. En voici la présentation dans un diplôme de l'empereur du 8 janvier 1166 :

[...] C'est pourquoi, portant notre foi dans les faits glorieux et les mérites du très saint empereur, encouragé par la démarche de notre cher ami Henri, roi d'Angleterre, avec l'assentiment et l'autorité du seigneur Pascal, sur les conseils de tous les princes tant ecclésiastiques que séculiers, nous avons pour l'élévation, l'exaltation et la canonisation du saint empereur, tenu une cour solennelle à Noël à Aix-la-Chapelle, où son corps très saint avait été caché par crainte des ennemis et où grâce à une révélation divine nous avons pu le découvrir. Nous l'avons élevé et exalté le 29 décembre pour la louange et la gloire du Christ, pour l'affermissement de l'Empire, le salut de notre chère épouse, l'impératrice Béatrice, et celui de nos fils Frédéric et Henri, au milieu d'un grand concours de princes et devant une innombrable assistance du clergé et du peuple, dans les hymnes et les cantiques spirituels, avec dévotion et respect²⁰.

L'événement qui marque l'histoire du mythe de Charlemagne lors des cérémonies d'Aix-la-Chapelle en 1165, c'est l'accession fragile de l'empereur au statut de saint. Dans le texte cité, Frédéric Barberousse évoque bien le contexte de ces décisions. La référence au roi d'Angleterre, Henri II, est liée à l'effort de ce dernier pour faire canoniser le roi anglo-saxon Édouard le Confesseur par le pape Alexandre III. La mention de Pascal II est celle du pape à qui aurait dû revenir, normalement, le pouvoir de canoniser

Charlemagne, mais non seulement Frédéric Barberousse voulut affirmer son propre pouvoir en matière de canonisation, mais il savait que Pascal II élu pape grâce à son intervention ne possédait pas le prestige suffisant pour faire canoniquement des saints. Ce fut d'ailleurs ce qui arriva. Pascal II étant resté un antipape, quand l'Église réserva de plus en plus officiellement le droit de canonisation à la papauté, elle ne retint pas la sainteté de Charlemagne. Curieusement, cette sainteté se maintint dans les marges folkloriques du mythe de Charlemagne, l'empereur étant devenu, comme on verra, à la fin du XIX^e siècle patron des écoliers, la Saint-Charlemagne fut fêtée dans les écoles, y compris les écoles laïques, et, en particulier en France, un festin fut offert aux lauréats du concours général le 28 janvier devenu traditionnellement, en dehors du calendrier canonique, la Saint-Charlemagne.

Le mythe de Charlemagne se développa tout au long du Moyen Âge. Les principales régions qui le reçurent et l'élaborèrent furent la France et l'Allemagne, ainsi que l'Italie, les trois grands domaines de l'empire historique carolingien. On assista en particulier à un véritable duel entre Allemands et Français autour du patronage de Charlemagne à mesure que se développaient les sentiments nationaux. Mais le mythe de Charlemagne déborda cet espace central de la chrétienté. Sa pénétration chez les Slaves se marqua dans le vocabulaire, où le nom Charles devint le terme générique pour roi, en russe et en polonais notamment : *kral*, *korol*, *král*, *krol*, ce qui souligne qu'en Charlemagne ce fut la figure du roi plus que celle de l'empereur qui l'emporta. Une extension curieuse du mythe de Charlemagne fut sa liaison avec le monde des croisés. Charlemagne fut de la fin du XI^e siècle jusqu'au XIII^e siècle un des chefs, un des garants de l'aventure des croisés chrétiens. Grande fut certainement en ce sens l'influence des œuvres littéraires à succès, la *Chanson de Roland*, et *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. Charlemagne fut le héros d'une chrétienté mythique, sortant de l'espace proprement chrétien : en Espagne, dans le monde byzantin, dans la Palestine musulmane.

Le mythe de Charlemagne pénétra même le monde scandinave. À une époque incertaine entre le XII^e et le XIII^e siècle fut rédigée une saga de Charlemagne norroise, vraisemblablement à l'instigation du roi Håkon IV Håkonarson, roi de Norvège de 1217 à 1263. La *Saga de Charlemagne* comprend dix branches dont la première retrace la vie de Charlemagne ; dont la troisième y rattache l'histoire du héros Ogier le Danois ; dont la septième raconte le voyage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople ; dont la huitième est consacrée à la bataille de Roncevaux ; et dont la dixième et dernière réunit autour de Charlemagne et de sa mort des miracles et des signes divers.

Cependant, l'aspect physique de Charlemagne avait changé. Le héros d'Eginhard, quoique surtout évoqué dans ses dernières années, était glabre et vigoureux. À une date que l'on n'a pas pu déterminer, Charlemagne est devenu « l'empereur à la barbe fleurie ». Les cheveux blancs du portrait

d'Eginhard ont donc dû, en fonction de l'évolution de la mode – on trouverait sans doute une évolution comparable pour le visage du Christ –, entraîner l'apparition d'une barbe blanche. Elle orne le menton de Charlemagne dans la *Chanson de Roland*, où souvent, triste et découragé, l'empereur tire en pleurant sur cette barbe blanche. En Allemagne, si l'image du mythique empereur connaît un apogée avec le grand portrait en majesté que Dürer peint en 1512 pour la chambre des reliques de Nuremberg, donnant son image définitive à l'empereur à la barbe fleurie, le mythe de Charlemagne, après un certain effacement, retrouve avec le romantisme et les entreprises politiques des Prussiens au XIX^e siècle un rôle important.

C'est en France qu'on peut sans doute avec Robert Morrissey suivre le mieux l'évolution du mythe de l'empereur à la barbe fleurie. Au XIII^e siècle, Charlemagne s'affirme dans le *Pseudo-Turpin*, la dynastie capétienne s'efforce de se rattacher au roi empereur mythique. C'est le *redditus ad stirpem Karoli*, retour au lignage de Charles. Ce résultat est atteint avec Philippe Auguste. D'une part, le roi épouse Isabelle de Hainaut, fille de Beaudouin V, comte de Flandre se réclamant du sang carolingien, et d'autre part Gilles de Paris, chanoine de Saint-Marcel, donne au jeune fils de Philippe Auguste, le futur Louis VIII, Charlemagne comme modèle dans un long poème écrit en 1195-1196, le *Carolinus*.



Le timbre-poste, support contemporain de l'imaginaire, impose un Charlemagne barbu, portant une couronne surmontée d'une croix dans son rôle légendaire de protecteur des écoliers. Ce timbre-poste français, émis en 2002, illustre la figure d'un Jules Ferry impérial.

Charlemagne, du xv^e au xx^e siècle, connaît des moments d'effacement, mais jamais de disparition, et son mythe ressuscite fortement à diverses périodes. Au xv^e siècle, le poète Villon témoigne de la persistance de Charlemagne dans l'imaginaire français. Le refrain de sa ballade des *Seigneurs du temps jadis*, c'est : « Mais où est le preux Charlemagne ? », et la cour à la mode, celle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, lit passionnément

les *Chroniques et Conquestes de Charlemagne*. Un moment de culte très intense de Charlemagne est le règne de Charles VIII (1483-1498), qui se présente comme un nouveau Charlemagne et place ses entreprises italiennes sous le patronage du grand Charles. L'histoire humaniste présente un Charlemagne nuancé alors que de plus en plus, pour culminer dans le goût révolutionnaire, les héros historiques proposés aux Français sont des héros de l'Antiquité et plus précisément de l'Antiquité romaine. Étienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France* (1560), désacralise Charlemagne. L'ère classique s'efforce sans conviction d'évoquer un Charlemagne absolutiste, qui annoncerait le Roi-Soleil. Voltaire voit en Charlemagne l'antihéros et le remplace dans la mythologie des rois de France par Henri IV.

Un des grands moments de résurrection de Charlemagne est évidemment la période napoléonienne. Napoléon s'y engage personnellement, fait le voyage d'Aix-la-Chapelle, et imagine son sacre sur le modèle du couronnement de Charlemagne, y assujettissant le pape mais en diminuant encore son rôle, la cérémonie se déroulant non à Rome, mais à Notre-Dame de Paris, et l'empereur des Français se mettant lui-même sur la tête la couronne que Charlemagne avait sans doute acceptée des mains de Léon III. L'effervescence romantique se saisit de Charlemagne, et Victor Hugo, retrouvant la symbolique de la tombe dans la mythologie des héros, fait s'agenouiller dans *Hernani* (1830) le futur Charles Quint devant le tombeau de Charlemagne :

Charlemagne ! c'est toi !
Oh ! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face à face,
Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime et de beau !
Oh ! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose,
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher [...]
Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner !
N'est-ce pas ? [...]
Oh ! dis-moi ce qu'on peut faire après Charlemagne !

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, le mythe de Charlemagne s'efface, à l'exception d'un domaine qui prend une étonnante importance : si Charlemagne n'est plus le saint des écoliers, il en est devenu le patron laïc. Il visite les écoles ; c'est un inspecteur attentif de l'éducation nationale ; c'est un Jules Ferry médiéval. Enfin, après la Seconde Guerre mondiale, Charlemagne renaît avec la construction européenne. Tandis que les historiens discutent passionnément de savoir s'il a été ou non le premier grand Européen, Charlemagne auquel ne s'intéressent pas tellement le cinéma et la télévision²¹ devient le symbole de la réconciliation franco-allemande, et le patron de l'Europe. L'habile municipalité d'Aix-la-Chapelle crée après la Seconde Guerre mondiale un prix Charlemagne décerné aussi bien aux grands de la

construction européenne, de Jean Monnet à Adenauer et à Robert Schuman, qu'aux grands Européens venus de derrière le rideau de fer, tels le Tchèque Vaclav Havel et le Polonais Geremek, ou même à de grands Américains, protecteurs de l'Europe, tel Bill Clinton. Charlemagne est un bel exemple des assoupissements et des réveils des héros historiques mythifiés et de la continuité de l'histoire de l'imaginaire.



Pays de marches et de petites seignereries classiques, enjeu de luttes continuelles entre Français et bretons, Français et Anglais, la Bretagne est aussi une terre de châteaux forts. Cette miniature de Pierre Le Baud dans sa compilation des Chroniques et Histoires de Bretagne représente le siège de Derval en 1373 dans le cadre de la guerre de Succession de Bretagne (1341-1381). Ms fr. 8266, fol. 281, vers 1475, Paris, BNF.

Le château fort

Le château devenu personnage mythique de la société médiévale et de la civilisation européenne, c'est le château fort. Le terme « château fort » n'apparaît qu'en 1835 au sein de la résurrection romantique de l'imaginaire médiéval.

Depuis le Moyen Âge, il a été parfois confondu avec le palais, mais il faut l'en distinguer soigneusement dans l'histoire de la réalité et du mythe. Le palais a deux caractéristiques particulières qui l'éloignent du château fort. D'abord, c'est essentiellement une demeure royale ou au moins princière, alors que le château fort est celui d'un simple seigneur même si les rois ont pu en tant que seigneurs construire des châteaux forts, et, des deux fonctions essentielles du château, la fonction militaire et la fonction résidentielle, c'est principalement la seconde qui l'emporte dans le palais, alors que c'est la première qui caractérise le château fort.

Le château fort est étroitement lié à la féodalité et son image récurrente dans l'imaginaire européen atteste que l'époque et le système féodal du x^e siècle à la Révolution française ont été une strate fondamentale des réalités matérielles, sociales et symboliques de l'Europe. De façon générale, on peut repérer une lente mais constante évolution du château fort, de son rôle de forteresse à celui de résidence. Le château fort étant étroitement lié à l'activité militaire, il est remarquable que sa transformation ait été suscitée de façon décisive par une révolution technique au xiv^e-xv^e siècle, l'artillerie. Les murailles du château fort ne résistent plus au canon, le château demeure à l'état de relique, de symbole, de ruine, et pour beaucoup de nostalgie. Mais,

pour la période du long Moyen Âge qui nous intéresse ici, on a proposé pour le château fort une bonne formule : une forteresse habitée.

Le château fort apparaît d'abord du ^x^e au ^{xii}^e siècle sous deux formes : dans l'Europe du Nord, sous la forme de tours et d'habitats modestes fortifiés érigés sur des hauteurs naturelles ou artificielles, c'est le château sur motte ; dans l'Europe méridionale, ce château précoce s'érige plus volontiers sur des hauteurs naturelles et rocheuses, ce sont les roques. Contrairement à ce qu'on a parfois écrit, les châteaux sur motte et les roques n'ont pas été construits surtout en bois, mais dès le début le château fort est en pierre et il est, comme la cathédrale, un témoin du retour à la pierre et de la promotion de la pierre au Moyen Âge. De façon générale, le château, comme le cloître, ne se sépare pas de son environnement naturel. Le château a enraciné la féodalité dans le sol. Au contraire de la cathédrale, intégrée – quoique la dominante – dans la ville, et qui n'y évoque la nature que lorsque l'imaginaire romantique en fait comme on l'a vu une forêt. Pour le château au contraire, même si en certaines régions d'Europe il est construit dans des villes, comme en Normandie (Caen), en Flandre (Gand), ou surtout en Italie, il reste associé à la campagne et plus encore à la nature. Il est l'unité du réseau spatial d'habitation établi, dans la réalité et dans l'imaginaire européen, par la féodalité.

Le développement des châteaux sur motte suscita aux ^{xi}^e et ^{xii}^e siècles la construction de forteresses qui allaient rester dans l'imaginaire européen une des formes spectaculaires du château fort. Ce fut le donjon (terme venu de *dominionem*, lieu seigneurial), dont l'étymologie indique bien ce qu'a été fondamentalement le château fort, un centre de commandement. Le droit de fortification, et par conséquent de construction d'un château fort, était un privilège régalien. Mais c'est une des caractéristiques de la féodalité que de déposséder la royauté de ses privilèges au profit des seigneurs. Les châtelains à qui les souverains avaient d'abord confié des châteaux s'en rendirent rapidement maîtres. Et le ressaisissement de ces châteaux par les rois et les princes constitue un long épisode significatif de l'époque féodale après le temps de ce que Georges Duby a appelé les « châtellenies indépendantes », du début du ^{xi}^e siècle au milieu du ^{xii}^e. Ducs de Normandie, rois d'Angleterre, comtes de Barcelone, rois d'Aragon ressaisirent assez aisément leur pouvoir sur les châteaux de leur aristocratie, mais la lutte des premiers rois capétiens contre les châtelains d'Île-de-France aux ^{xi}^e et ^{xii}^e siècles fut longue et difficile.

Le château s'est étendu dans toute la chrétienté, où il est apparu au début surtout dans les zones frontalières, dans les zones de conflits. Ainsi, au contact de l'islam ibérique, on compte, dès le ^x^e siècle, les châteaux par dizaines en Catalogne, et la Castille leur doit son nom. La construction de la féodalité développe dans les seigneuries soit des villages fortifiés, soit des châteaux qui regroupent le tout ou une partie des habitants de la seigneurie. Pierre Toubert, qui a étudié le phénomène dans le Latium, a proposé le terme *incastellamento*, qui est devenu un des fleurons du vocabulaire de la féodalité

médiévale. Si on a construit des châteaux forts partout du XI^e au XVI^e siècle, certaines régions ont été particulièrement actives à cet égard en raison notamment de conflits militaires et d'installations de féodaux. Ainsi, le pays de Galles convoité par les Anglais se couvrit de châteaux au XIII^e siècle. Ainsi, l'Espagne demeura une région exubérante en châteaux, les souverains chrétiens de la *Reconquista* promettant soit des châteaux existants, soit des châteaux à construire aux guerriers qui les suivraient à la conquête de ces régions et de ces châteaux. C'est alors que naquit l'expression « châteaux en Espagne » qui installait davantage encore le château dans le rêve de l'Europe chrétienne.

Soit en leur temps, soit dans l'imaginaire moderne et contemporain, certains châteaux forts ont acquis une personnalité impressionnante. Sans avoir la spiritualité de la cathédrale, le château fort proclame sa puissance symbolique et s'impose comme imago de la force et du pouvoir. Un des premiers grands affrontements entre nations chrétiennes, celui qui débuta au XII^e siècle entre la France et l'Angleterre, vit par exemple la construction au cœur de l'espace français disputé par les Anglais de la forteresse de Château-Gaillard, édifiée par le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion à la fin du XIII^e siècle. Sa situation sur une île de la Seine illustre cet aspect environnemental et spectaculaire du château fort.

Vers 1240, l'empereur d'Allemagne, roi de Sicile, Frédéric II, fit construire dans les Pouilles Castel del Monte. Frédéric II fit de ce château de forme octogonale, dans son architecture et son ornementation, un chef-d'œuvre combinant les grandes traditions architecturales chrétiennes et musulmanes de son époque.

On a l'habitude de considérer comme un reste exemplaire du château fort médiéval le château de Coucy, que le comte Enguerrand III fit reconstruire entre 1225 et 1245. Voici la description qu'en a donnée un archéologue²² : « C'est bien une forteresse de ce temps-là et parmi les plus impressionnantes, avec son plan trapézoïdal, ses quatre tours d'angle, son énorme donjon à cheval sur la façade la plus longue, totalement isolé de la courtine, et même de sa chemise par un profond fossé : les dimensions en font une formidable forteresse : des murs de 6 mètres, des tours hautes de 40 mètres, un donjon haut de 55 mètres, et de 31 mètres de diamètre. »

Si le château dans un environnement naturel est le modèle par excellence du château fort féodal, les châteaux urbains n'ont pas moins laissé des exemples prestigieux. À Paris, à côté du palais de la Cité qui est un palais, les rois capétiens ont fait construire ce qui a été longtemps une résidence fortifiée, le Louvre, de même qu'une des portes fortifiées de l'enceinte de Philippe Auguste devenait par son emploi comme prison royale le symbole du château fort tyrannique, la Bastille. La Révolution française a commencé par la prise et la destruction d'un château fort.

Avec les ducs de Normandie, rois d'Angleterre, le château s'impose aussi bien dans leur résidence normande de Caen – où les fouilles exemplaires

menées par Michel De Bouïard, dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, ont fondé la science contemporaine du château, la castellologie – que dans leur capitale anglaise où la tour de Londres, fondée par Guillaume le Conquérant à la fin du ^{xi}e siècle, est un illustre exemple de château urbain. En Italie, le souverain le plus prestigieux quoique pas toujours le mieux obéi, le pape, use du remploi pour muer en château fort à la fois militaire et résidentiel un monument de l'Antiquité, l'énorme tombeau de l'empereur Hadrien transformé en château Saint-Ange. Quand les papes au ^{xiv}e siècle quittent Rome pour s'installer à Avignon, ils y font construire un des plus spectaculaires châteaux forts, résidence qui malgré son appellation de palais des Papes reste davantage une forteresse. Si, à Florence, les grandes familles, à commencer par les Médicis, font plutôt élever des palais que des châteaux, à Milan, au ^{xv}e siècle, les Sforza font édifier une résidence-forteresse qui garde l'image et le rôle d'un château fort, le Castello Sforzesco.

Le château cependant évolue. Pierre Bonnassie définit bien cette évolution : « Les premiers donjons étaient fort exigus et inconfortables, ils ne comportaient guère le plus souvent qu'une seule pièce de séjour et de réception (*aula*) et une chambre (*camara*) où dormaient en commun le châtelain et toute sa "mesnie" (famille et vassaux), mais le cadre de la vie seigneuriale s'élargit vite avec l'enrichissement provoqué par la croissance économique. Au ^{xiii}e et au ^{xiiii}e siècle, le châtelain est en mesure de pratiquer largement cette vertu cardinale de l'époque : la générosité [ou plutôt la largesse], la fête fait son entrée dans la forteresse qui devient le lieu privilégié de la douceur de vivre : le château est désormais le cadre de la civilisation courtoise²³. »

C'est alors que s'épanouit ce qu'on a appelé « la vie de château » ; outre les fonctions de pouvoir et de défense, la vie de château répond désormais « à des mœurs, à une culture, à un mode de vie, à l'opulence et au plaisir ».

Le ^{xiv}e siècle voit la généralisation des ponts-levis, le remplacement des hourdes de bois par les mâchicoulis de pierre sur consoles, la multiplication des enceintes doubles et des barbicanes, et, dans les grandes et nouvelles forteresses princières, la défense continue au sommet des tours et courtines, formant une vaste terrasse comme on peut le voir à Paris à la Bastille et à Tarascon au château du roi René. Si le mobilier reste rare à l'intérieur, les pièces reçoivent un revêtement textile de plus en plus riche, coussins et carreaux de tissu, rideaux, tentures. Pour reprendre les mots de Jean-Marie Pesez, « le château de la fin du Moyen Âge s'ouvre davantage sur l'extérieur, et les pièces sont éclairées le jour par des vraies fenêtres, souvent simplement garnies d'un treillage, parfois cependant pourvues de verrières ou au moins de papier ou de toile huilée ; de part et d'autre de la fenêtre, les coussièges, des bancs de pierre ménagés dans l'épaisseur du mur, viennent créer un espace de sociabilité plus intime que les vastes salles ». Avec les mâchicoulis et autres exubérances architecturales le château fort enrichit encore son image mythique.

Le château continue à s'étendre dans tout l'espace de la chrétienté. On peut en prendre pour exemple la Pologne. On y voit édifier aussi bien la forteresse des chevaliers de l'ordre Teutonique à Marienborg, que les nouveaux châteaux urbains des rois de Pologne. Au xve siècle, le château du Wawel s'élève à côté de la cathédrale sur la colline dominant Cracovie. Il fallut attendre 1611 pour que, le roi de Pologne ayant transféré la capitale de Cracovie à Varsovie, soit élevé à Varsovie un château royal qui malgré son caractère accentué de résidence conserve un aspect et une fonction de forteresse. Les Allemands ayant détruit au cours de la Seconde Guerre mondiale le château royal de Varsovie, les Polonais décidèrent finalement de le reconstruire, à la fois comme tentative du régime communiste pour se concilier la population polonaise, et, surtout, comme signe de la renaissance nationale polonaise. La direction de la restauration fut confiée au grand historien polonais Aleksander Gieysztor. Ainsi, à la fin du xx^e siècle, dans sa trajectoire dans l'imaginaire historique, le château était comme la cathédrale devenu aussi un symbole national.



Le château de Mehun-sur-Yèvre, aujourd'hui presque entièrement détruit, a été élevé par le duc Jean de Berry à la fin du XIV^e siècle. On peut l'admirer dans toute sa splendeur dans cette miniature du fameux manuscrit des Très Riches Heures du duc de Berry, du début du XV^e siècle, qui en donne une image mythique, entre forteresse et résidence princière, dans un environnement riche en merveilles. Manuscrit de Pol de Limbourg, Chantilly, musée Condé.

Le château du ^{xv}^e siècle, depuis longtemps lié à la fête, devient un véritable lieu théâtral, le théâtre de la vie ou du monde (*theatrum vitae* ou *theatrum mundi*). Ici encore, à la place du théâtre qui ne revivra que tardivement et difficilement, la cathédrale et le château ont joué le rôle d'espace théâtral dans l'entre-deux entre l'Antiquité et le monde moderne. Le modèle le plus achevé, le plus raffiné, du château princier à la fin du Moyen Âge est sans doute Mehun-sur-Yèvre, presque entièrement ruiné aujourd'hui, mais dont on peut voir l'image mythifiée sur les miniatures des *Très Riches Heures du duc de Berry* au début du ^{xv}^e siècle : « Château fort par ses parties basses, le talutage de ses tours, ses fausses braies²⁴, l'austérité de ses murs, la largeur de ses douves, il déploie dans ses parties hautes tous les raffinements du gothique finissant : les verrières, les pignons hérissés de pinacles de clochetons, les encorbellements, avec un énorme chevalier de pierre haut de six mètres dressé au pignon de la salle de réception, le tinel, et partout des sculptures, les carreaux émaillés, avec les symboles du duc Jean de Berry : le lys, l'ours, le cygne blessé²⁵. » Le château de Mehun-sur-Yèvre est un château de conte de fées qui matérialise le rêve auquel a donné lieu depuis le ^{xi}^e siècle le château fort.

Entre l'abandon pour cause de non-résistance à l'artillerie ou d'inconfort, et la destruction de la part des souverains soucieux de détruire la féodalité comme Louis XIII et Richelieu, le château entre plus ou moins en léthargie aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Une étude de l'image du château dans les dictionnaires du ^{xviii}^e siècle montre qu'au temps des Lumières il est devenu une image de la féodalité rétrograde et rustique²⁶.

Le château est bien sûr ressuscité par le romantisme. Victor Hugo, en voyage sur le Rhin, est ému par la silhouette nostalgique des châteaux, alors que le mouvement de restauration, qui fait à la même époque reconstruire par le romantisme nationaliste allemand la cathédrale de Cologne, fait rebâtir, et souvent de façon fantaisiste, les châteaux forts qui décorent la moyenne vallée du Rhin. On peut en prendre pour exemple la reconstruction du château de Stolzenfels, élevé par l'archevêque Arnold von Isenburg (1241-1259) – le château fut détruit par les troupes de Louis XIV en 1688. La ville de Coblenze offrit en 1802 la ruine au prince impérial de Prusse, le futur Frédéric-Guillaume IV. Celui-ci confia la reconstruction à l'architecte Karl Friedrich Schinkel, qui l'exécuta à partir de 1836. C'est le mélange du médiévalisme romantique et de l'esprit bourgeois Biedermeier du ^{xix}^e siècle. Ce qui est privilégié dans cette reconstruction, c'est l'aspect théâtral ; et il est d'ailleurs destiné à être le théâtre de spectacles princiers mêlant nature et édifice. Le décor intérieur exalte la chevalerie médiévale à l'aide de tableaux historiques, d'armes et d'armures²⁷.

D'autres reconstructions spectaculaires de châteaux se feront à l'instigation de souverains de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle. En France, l'exemple en est la reconstruction par Viollet-le-Duc pour l'empereur Napoléon III et l'impératrice Eugénie du château de Pierrefonds, construit au

début du x^v^e siècle par le duc d'Orléans et tombé en ruine. Pierrefonds restauré devient lui aussi, avec par exemple l'exaltation des preux, le modèle de la renaissance de la sensibilité et du symbolisme médiéval. Notre-Dame de Paris, Pierrefonds, ce n'est pas un hasard si le même grand architecte est le maître d'œuvre de ces résurrections. L'autre exemple encore plus spectaculaire, c'est la série de châteaux délirants de caractère « moyen-âgeux » que fait construire le roi fou Louis II de Bavière (1864-1886). Les principaux sont Neuschwanstein, Linderhof, Herrenchiemsee, Hohenschwangau. Il fut lui-même interné dans l'un de ces châteaux, celui de Berg, et se noya dans les marais qui l'entouraient.

Le château, tout comme la cathédrale, devint avec le romantisme une métaphore. Ainsi, Gérard de Nerval, hanté par les châteaux, chante le « château de l'âme²⁸ », ce qui a sans doute inspiré Rimbaud :

Ô saisons, ô châteaux
Quelle âme est sans défaut ?

Et Verlaine emprisonné à Mons transforme sa prison en « château de l'âme » :

Château, château magique
, où mon âme s'est faite.

Mais le château peut être aussi le château de la tyrannie. Victor Hugo, dans *Quatre-vingt-treize*, en prend pour modèle la forteresse de la Tourgue dans la forêt de Fougères. Ici, le rapport entre le château et la nature relève de la peur : « Un monstre de pierre faisait pendant au monstre de bois. » Et, résumant ce symbolisme du château fort de la tyrannie, Hugo écrit :

La Tourgue était cette résultante fatale du passé qui s'appelait la Bastille à Paris, la Tour de Londres en Angleterre, le Spielberg en Allemagne, l'Escorial en Espagne, le Kremlin à Moscou, le château Saint-Ange à Rome. Dans la Tourgue étaient condensés 1 500 ans, le moyen âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité.

Cependant, dans la littérature nationale polonaise du xix^e siècle, le château en ruine devient le symbole du château de la gloire à reconstruire. C'est le cas de Mickiewicz dans le célèbre *Pan Tadeusz*, et dans *Grazyina*, conte lituanien évoquant le château de Nowogródek, ainsi que de Seweryn Goszczynski dans son roman *Le Roi du château* (1842). Ce château du rêve de gloire chevaleresque, le château de Kórnik, près de Poznan, avec sa salle aux trophées et l'ensemble de sa décoration, en est l'incarnation.

Au xx^e siècle et encore aujourd'hui, le château créé et légué par la féodalité est toujours présent dans l'imaginaire européen. Au Moyen Âge, il avait été transplanté comme un élément fondamental de la chrétienté par les croisés en Palestine. Le krak des Chevaliers, en Syrie, en est demeuré l'image spectaculaire. Il est étonnant de voir qu'un des représentants les plus

légendaires de l'aventure au xx^e siècle, Lawrence, avant d'aller se battre avec les Arabes autour des ruines de ces châteaux, les a dessinées et commentées dans une thèse de doctorat présentée dans sa jeunesse à Oxford.

De façon générale, l'image du château fort toujours prégnante dans l'imaginaire occidental rappelle que cette époque fut une époque où la guerre fut omniprésente et où le héros principal, à côté du saint désigné par la grâce de Dieu, était un guerrier qui se signalait, avant de le faire par ses prouesses, par le prestige de sa demeure étroitement liée à la guerre.

L'autre signe de la permanence du château fort dans l'imaginaire européen, c'est l'importance que cette image a prise dans la sensibilité des enfants. Le château fort est l'objet d'exercices et de dessins en classe. Il peuple les dessins animés, les films, la télévision, les spectacles son et lumière. Parmi les merveilles médiévales, le château a accru son emprise par sa conquête des esprits et des sensibilités des enfants.

Le chevalier, la chevalerie

Pierre Bonnassie a bien posé le problème de l'étude de la chevalerie médiévale. Il écrit : « Dans le concept de chevalerie, il est bien malaisé de distinguer la part du mythe et celle de la réalité. »

C'est le mythe, celui du chevalier épris d'absolu et vengeur de l'opprimé, qui, à travers la légende et la littérature – et pour finir le cinéma –, a survécu dans les mentalités collectives. Autrement dit, l'image que généralement nous nous faisons aujourd'hui du chevalier médiéval n'est rien d'autre qu'une image idéale : c'est précisément la représentation qu'entendait donner d'elle-même la caste chevaleresque et qu'elle est parvenue, par trouvères interposés, à imposer à l'opinion²⁹. »

Du point de vue toujours éclairant du vocabulaire, *chevalier* n'apparaît que tardivement au Moyen Âge, le terme initial étant *miles*, qui désigne en latin classique le soldat et dans le haut Moyen Âge le guerrier libre. Chevalier vient à l'évidence de cheval, et le chevalier est d'abord un homme qui possède au moins un cheval et qui combat à cheval. Dans l'idéologie de la chevalerie, l'adjectif *chevaleresque* ayant pris une grande importance, il convient de remarquer que le mot apparaît avec l'italien *cavalleresco* au XIV^e siècle, et n'est traduit en français qu'au XVII^e siècle. Le terme qui a aujourd'hui un sens plutôt neutre, sinon positif, est apparu dans un contexte assez critique et même de dérision. Il fait penser au Quichotte. Le cheval du chevalier est bien évidemment un cheval de race spécial, à la fois vigoureux, mais apte aux chevauchées rapides, à la chasse, au combat, bien différent du lourd cheval de labour qui se répand lentement dans l'Occident médiéval. C'est le destrier.

Le chevalier étant avant tout un guerrier, ce qui explique en grande partie

son prestige dans une société où la guerre est omniprésente malgré les aspirations à la paix, il convient de dire tout de suite un mot de son équipement militaire. Ses principales armes sont la longue épée à double tranchant, la lance à fût de bois de frêne ou de hêtre, terminée par un fer à flamme large, le bouclier en bois qui se recouvre de cuir et prend des formes diverses, rondes, oblongues ou en amande. La cuirasse rigide des Romains fait place à la broigne, casaque de cuir recouverte d'écailles de métal imbriquées à la manière des ardoises d'un toit. Le casque n'est en général qu'une simple calotte de fer, parfois formée d'une armature métallique recouverte de cuir. La principale évolution de cet équipement au cours du Moyen Âge est le remplacement de la broigne par la cotte de mailles couvrant tout le corps, des épaules aux genoux, et fendue en bas pour permettre de chevaucher, comme on en voit déjà sur la broderie de Bayeux à la fin du XI^e siècle. Ces cottes de mailles ou hauberts, très efficaces contre les coups d'épée, sont insuffisantes contre la pointe de lance maniée selon une nouvelle technique de charge qui est le principal progrès de la tactique militaire médiévale. Comme l'a bien souligné Jean Flori, le cavalier médiéval a besoin d'importantes ressources financières pour payer son ou ses chevaux et son équipement lourd, besoin aussi de temps car à côté d'un entraînement fréquent le chevalier médiéval doit s'affirmer dans des combats festifs, les tournois, et dans l'exercice de la chasse, qui est le plus souvent son apanage exclusif en dehors des réserves que se sont assurées dès le Moyen Âge les rois. C'est dire que, déjà du point de vue militaire, la chevalerie tend à être restreinte à une élite aristocratique.



Les premiers chevaliers au combat. La célèbre broderie dite « tapisserie de Bayeux » (fin XI^e siècle) montre les chevaliers cavaliers normands pourfendant les fantassins saxons. L'armement – casque, lance, bouclier en forme d'écu, étriers – est bien mis en valeur. La modernisation du combat est une des origines de la chevalerie. Bayeux, trésor de la cathédrale.

La chevalerie apparaît au XI^e siècle. La catégorie des *milites* (et dans le latin populaire *caballarii*) se diffuse largement aux alentours de l'an mille, d'abord dans la France du Centre et du Nord, puis au XI^e siècle dans les régions méditerranéennes, et enfin dans le reste de la chrétienté. Ces *milites* sont à la fois des guerriers au service de seigneurs plus importants, et des gardiens de châteaux au service de ces seigneurs, beaucoup de ces châtelains s'émancipant et devenant eux-mêmes des chevaliers indépendants au cours des XI^e et XII^e siècles.

L'apparition des *milites* s'est faite dans un climat de suspicion entretenu par l'Église à l'égard de guerriers parfois confondus avec des brigands. Cette suspicion les fit donc naître dans le contexte du mouvement de paix, autour de l'an mille, destiné à dompter la brutalité des guerriers et à les soumettre aux directives du christianisme et de l'Église. Les chevaliers reçurent donc pour mission la protection de la veuve et de l'orphelin et plus généralement des faibles et des pauvres, y compris les gens sans armes qu'étaient les premiers marchands.

Cependant, au cours du XI^e siècle s'accéléra l'évolution qui éloigna l'Église et le christianisme médiéval de l'esprit pacifiste du christianisme

primitif. L'Église se rallia à l'idée d'une nécessité voire d'une utilité de la guerre sous certaines conditions. L'évolution devint décisive quand l'Église se convertit elle-même à la fin du XI^e siècle à la guerre sainte, à la croisade. Combattre pour Dieu et pour les faibles fut sanctionné par des rites nouveaux qui imposèrent aux chevaliers une sorte de baptême chevaleresque, l'adoubement. Dominique Barthélemy vient de soutenir l'idée d'une convergence entre idéaux chevaleresques et idéaux chrétiens qui serait à la base de la féodalité³⁰.

Un espace particulier favorisa le développement de cette chevalerie chrétienne, la péninsule Ibérique. La *Reconquista*, c'est-à-dire la récupération essentiellement militaire de la péninsule par les chrétiens sur les musulmans, projeta au premier plan les chevaliers qui devinrent un modèle prestigieux non seulement pour les chrétiens de la péninsule, mais pour tous les habitants de la chrétienté. Martin de Riquer a tracé un remarquable portrait de ces *caballeros andantes españoles*.

L'image du chevalier s'imposa aussi aux rois chrétiens, même si cette deuxième fonction ne devait pas faire ombrage aux fonctions de justice et de prospérité. Le roi médiéval qui acquit sans doute la meilleure image de roi chevalier fut le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion (1189-1199). Beaucoup d'historiens ont souligné que le roi de France Louis IX (Saint Louis) n'avait pas réalisé le personnage de chevalier ; mais en réalité, l'image de roi pacificateur qu'il s'est construite a coexisté en son temps avec une image de roi chevalier qui s'est affirmée aussi bien à la guerre contre les Anglais que – surtout – à la croisade. Joinville nous a laissé une étonnante image de Saint Louis chevauchant l'épée à la main sur une digue en Égypte.

La christianisation des chevaliers se marqua aussi par les références insistantes à des saints qui leur furent donnés comme patrons et qui tinrent une place de premier rang dans l'hagiographie médiévale. Dans l'Europe du Centre et de l'Est, le saint chevalier noir, saint Maurice, devint le curieux patron de la chevalerie blanche, mais surtout, dans toute la chrétienté, le grand saint chevaleresque, venu de l'Orient, fut saint Georges. Saint chevalier si l'on peut dire dont le rôle religieux et social se manifesta dans l'épisode souvent représenté de saint Georges tuant le dragon pour délivrer la princesse. Saint Georges fut le modèle du chevalier courtois mettant sa force, son courage et sa nature sacrée au service des faibles.

Les relations difficiles – malgré la croisade et malgré la mise au point d'une théorie de la guerre juste – entre l'Église et les chevaliers se poursuivirent au cours du Moyen Âge. On le voit à travers l'histoire des tournois. Ces tournois, qui sont un peu l'équivalent des grandes manifestations sportives contemporaines, ont passionné non seulement la caste chevaleresque, mais aussi les foules. Ils relevaient aussi bien de l'exercice militaire que du divertissement, et Georges Duby a magnifiquement montré dans *Le Dimanche de Bouvines* combien ils ont été une entreprise économique d'importance capitale. Mais l'Église y voyait une exaltation mal

maîtrisée de la violence, le détournement de la guerre juste vers un spectacle excitant, et considérait que l'aspect profane voire païen de ces affrontements y demeurerait trop visible. Elle chercha donc à interdire les tournois. En particulier, le quatrième concile de Latran en 1215 les bannit de la chrétienté. Mais ce fut un échec. Les tournois, condamnés par l'Église en 1139 et 1199, furent autorisés mais contrôlés en Angleterre par Richard Cœur de Lion (1194), continuèrent après un certain recul au XIII^e siècle, et connurent même après la levée de l'interdiction par l'Église en 1316 une extraordinaire recrudescence aux XIV^e et XV^e siècles et au XVI^e siècle encore. Les royautés en évolution cherchaient à les accaparer en les encadrant et en particulier en leur donnant des metteurs en scène, les hérauts. Ce retour des tournois fut une des grandes manifestations de ce XV^e siècle épanoui que Johan Huizinga a appelé « l'automne du Moyen Âge ». Un des grands entrepreneurs de ces tournois du Moyen Âge flamboyant fut le roi René d'Anjou, comte de Provence et roi de Naples, qui compléta la mise sur pied de tournois dans ses États par la rédaction d'un grand ouvrage illustré, le *Traité de la forme et devis d'un tournois* (vers 1460).



Saint Georges délivre la princesse. Saint Georges, saint venu d'Orient, a été le principal patron des chevaliers. Il incarne l'action chevaleresque au service du bien et de Dieu : le cheval blanc triomphe du noir dragon. Tableau de Sano Di Pietro, ^{xv}^e siècle, Sienne, Musée diocésain.

La chevalerie fut l'expression la plus caractéristique de la féodalité. Et, comme on l'a vu, elle combina en définitive assez aisément son caractère aristocratique avec la ritualité religieuse et les institutions monarchiques. Georges Duby a bien montré comment Guillaume le Maréchal (1147-1219), considéré en son temps comme « le meilleur chevalier du monde », s'il a dû sa réussite sociale et son prestige au respect constant des règles de l'honneur chevaleresque, l'a dû également aux faveurs du roi d'Angleterre. Georges Duby a vu en lui, sinon le meilleur, du moins le parfait chevalier, et le décrit ainsi : « Cadet sans avoir. Devenu riche homme et baron, mais en gardien de

sa femme et des fils de celle-ci. Investi du pouvoir royal, mais en gardien du roi trop jeune. Sans avoir imaginé qu'il accéderait à ce degré de pouvoir. Sans être formé pour l'exercer et sans titre pour le faire qui lui vint de son sang ni de la liturgie des prêtres. Sans autre qualité – et ceux qui, parlant pour lui, reprenant ses propres paroles, exprimant ce dont il était lui-même persuadé, célébrèrent ses vertus, n'ont jamais rien voulu dire d'autre – que d'être réputé le meilleur chevalier du monde. Ce fut à cette excellence, à elle seule, qu'il dut de s'élever si haut. Grâce à ce grand corps infatigable, puissant, habile dans les exercices cavaliers, grâce à cette cervelle apparemment trop petite pour entraver par des raisonnements superflus le naturel épanouissement de sa vigueur physique : peu de pensées, et courtes, un attachement têtue, dans sa force bornée, à l'éthique très fruste des gens de guerre dont les valeurs tiennent en trois mots : prouesse, largesse et loyauté. Grâce à sa longévité, surtout, merveilleuse. »

Les chevaliers de la Table ronde illustrent l'évolution de l'image du chevalier. Hommes de la prouesse au XII^e siècle, ils deviennent au tournant du XII^e au XIII^e siècle des héros de l'amour courtois. Comme l'a bien montré encore Georges Duby, le premier rôle dans les deux périodes de ces histoires est joué par les jeunes. En quête de châteaux, de terres et de femmes – même si, sur ce dernier point, Georges Duby est ébranlé par les recherches de Christiane Marchello-Nizia selon qui, dans l'amour courtois, la femme ne serait souvent que le masque d'un homme jeune : « Dans cette société militaire, l'amour courtois ne fut-il pas en vérité un amour d'homme ? » Christiane Marchello-Nizia a rappelé que Jacques Lacan estimait qu'à l'égard de l'homosexualité « l'amour courtois est resté énigmatique³¹ ».

Il reste que, amour rêvé ou amour vécu, amour idéal ou amour charnel, l'amour courtois ne fit que renforcer la part d'imaginaire qui dès le début fut à l'œuvre dans la chevalerie. Et Georges Duby nous a appris aussi à bien voir que, modèle social, la chevalerie était également un modèle culturel. Les trois buts essentiels du chevalier preux et courtois sont l'aventure, l'honneur et la gloire. Erich Köhler a bien décrit ce qu'a été l'aventure chevaleresque.

Toute civilisation a des rapports plus ou moins étroits avec l'espace. Le christianisme médiéval a structuré et maîtrisé l'espace européen. Il y a créé des réseaux de points chauds (églises, lieux de pèlerinage, châteaux), mais plus encore, il a quadrillé un espace d'errance dans lequel la forêt a été ici encore à la fois rêve et réalité. Dans cette perspective, le chevalier est fondamentalement ce qu'ont été la plupart des chevaliers du Moyen Âge : un chevalier errant. La croisade est la plus folle de ces errances.

Le chevalier médiéval, aussi bien à cause de ce caractère aventureux que de la nature non héréditaire de son titre, se distingue du noble. Jean Flori l'a bien défini : « Tout au long du Moyen Âge, noblesse et chevalerie ont entremêlé leurs destins ; jamais cependant les deux termes n'ont été synonymes ni leurs concepts équivalents ; la chevalerie a vu peu à peu son éclat s'accroître, attirant la noblesse qui la dirige depuis toujours à en

revendiquer l'appartenance, le contrôle, puis dans une large mesure, l'exclusivité. La noble "corporation" des guerriers d'élite est ainsi devenue au XIII^e siècle la corporation élitiste des nobles chevaliers avant de se transformer, à la fin du Moyen Âge, en confrérie nobiliaire à caractère honorifique. »

Comme souvent, la chevalerie n'a pas échappé à cette rançon du succès qu'est la dérision. Romaine Wolf-Bonvin a réuni deux récits caractéristiques du XIII^e siècle sous l'étiquette de *La Chevalerie des sots* (1990). Il s'agit d'une parodie de roman courtois, *Le Roman de Fergus*, et d'un fabliau érotique, *Trubert*. Il est remarquable que les héros naïfs et sots, en ancien français *nices*, soient proches du jeune Perceval au début du roman de Chrétien de Troyes. L'orphelin élevé dans la solitude par sa mère n'est-il pas l'enfant exemplaire qui à travers les aventures deviendra le chevalier ? En tout cas, cette morale, sous le vernis chrétien, constituera une des composantes importantes de la mentalité et de l'idéologie européennes. S'il sort de l'innocence, le chevalier peut aussi, dans ce monde où les héros merveilleux appartiennent parfois, comme on le verra avec Mélusine, au monde des fées, être lui-même un de ces personnages féeriques ; il y a des chevaliers « *fae* ».

Deux avatars importants marquent l'histoire de la chevalerie entre le XII^e et le XV^e siècle. C'est d'abord l'apparition d'ordres religieux militaires, de « chevaliers du Christ ». C'est l'aboutissement de la conversion du christianisme à la guerre. L'impensable apparition avant le XI^e siècle d'un personnage unissant en soi le moine et le guerrier se produit dans le contexte des croisades, le pape Grégoire VII, dans la seconde moitié du XI^e siècle, ayant fait déboucher l'expression *miles christi* (chevalier du Christ) sur le terrain proprement militaire. C'est pour défendre la Terre sainte, défendre ses habitants chrétiens, défendre les pèlerins, qu'apparaissent ces nouveaux ordres. En 1113 est créé l'ordre hospitalier de Saint-Jean-de-Jérusalem ; en 1120, l'ordre du Temple. Un autre terrain de naissance d'ordres militaires, c'est la péninsule Ibérique de la *Reconquista* : entre 1158 et 1175 sont fondés l'ordre de Calatrava, l'ordre de Santiago, et, au Portugal, la confrérie d'Evora, futur ordre d'Avis. Les Allemands fondent en Terre sainte, à Acre, un hôpital qui devient en 1198 un ordre militaire. Un troisième espace appelle enfin ces ordres militaires, ce sont les terres des païens dans le nord-est de l'Europe. En 1202-1204, l'ordre des Porte-Glaive est créé en Livonie, en 1230 les Teutoniques s'installent en Prusse, et en 1237 Porte-Glaive et Teutoniques fusionnent. Après la chute de Saint-Jean-d'Acre, les ordres militaires chrétiens, les Chevaliers du Christ, se replient à Chypre. Cependant, les monarchies chrétiennes en construction en Europe tolèrent de plus en plus difficilement ces corps hybrides que sont les moines chevaliers. À l'instigation du roi de France Philippe le Bel, le pape Clément VII ordonne en 1308 l'arrestation des templiers dans toute la chrétienté, et le concile de Vienne supprime l'ordre du Temple en 1312. En Pologne, où les chevaliers teutoniques se sont installés à Marienborg, les conflits constants avec les rois

de Pologne sont marqués par la victoire spectaculaire des Polono-Lituanien sur les Teutoniques à Grünwald (Tannenberg) en 1410. Seuls subsisteront, repliés à Malte en 1530, les Hospitaliers devenus les Chevaliers de Malte, se consacrant exclusivement, aujourd'hui encore, à des œuvres humanitaires.

L'autre avatar de l'histoire de la chevalerie est la création, au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, par les rois et les princes, de décorations attribuées selon leur bon plaisir à des personnages laïcs qu'ils veulent distinguer ou s'attacher. Alphonse de Castille fonde en 1330 le premier ordre séculier de chevalerie ; Édouard III d'Angleterre crée en 1348 le fameux ordre de la Jarretière ; Jean le Bon inaugure en 1351 l'ordre de l'Étoile. Au ^{xv}^e siècle, la plus célèbre de ces créations est celle de l'ordre de la Toison d'Or par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, en 1430. Ces ordres se rapprochent des confraternités et peuvent dans cette perspective être fondés par de simples chevaliers. Ainsi Boucicaut, au début du ^{xv}^e siècle, fonde l'ordre de « l'Escu vert à la Dame blanche » voué à défendre l'honneur des dames et demoiselles souffrant des violences de la guerre de Cent Ans, et rédige un traité exaltant les anciennes valeurs chevaleresques. Ces ordres chevaleresques témoignent d'une nostalgie du passé, d'une renaissance de la mystique arthurienne. Ils tendent à perpétuer « la glorification de la prouesse, le sens de l'honneur, de la largesse et de la grandeur d'âme³² ».

C'est dans cette atmosphère que naît et s'affirme un nouveau thème à l'intérieur du monde des héros merveilleux de la chevalerie médiévale. Il s'agit des neuf preux. Ce thème illustre la conception des lettrés du Moyen Âge qui avaient tendance à retrouver le même idéal continué à travers les trois civilisations d'où était sortie la civilisation médiévale : la civilisation juive et l'Ancien Testament, la civilisation païenne antique, la civilisation chrétienne médiévale. Ainsi fut distingué un groupe de neuf preux. Trois juifs de l'ancien Testament : Josué, Judas Maccabée et David ; trois païens de l'Antiquité : Hector de Troie, Alexandre le Grand et Jules César ; trois chrétiens du Moyen Âge : Arthur, Charlemagne, et Godefroi de Bouillon, le premier roi latin de Jérusalem en 1099, que l'histoire mythique n'a pas retenu. Ces neuf preux apparaissent pour la première fois dans un traité de Jacques de Longuyon, *Les Vœux du paon*, en 1312. La mode de la tapisserie aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, l'apparition des jeux de cartes au ^{xv}^e siècle assurèrent le succès de ces preux. Charlemagne notamment devint le Roi de Cœur du tarot et des cartes. Le thème des preux eut un succès qui se répandit au-delà du monde masculin de la chevalerie. Des *preuses* apparurent au ^{xvi}^e siècle, intégrant ainsi dans l'univers de la chevalerie, dans un rôle actif, la femme qui n'avait connu qu'un rôle passif dans l'amour courtois. Les ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles ont donc été une période d'effervescence chevaleresque. Un bon exemple est donné par le succès d'un roman catalan écrit par Joanot Martorell de Valence et publié après sa mort en 1490, *Tirant le Blanc*. Ce chevalier imaginaire est un jalon important sur la route qui va de Lancelot à Don Quichotte. Cervantès voyait en lui « le meilleur livre du monde » ; et l'auteur déclare qu'il a voulu ranimer

« le goût pour les exploits et la glorieuse renommée des anciens et très vertueux cavaliers ». Préfaçant une traduction récente en français de *Tirant le Blanc*, le grand romancier péruvien Mario Vargas Llosa déclare que cet ambitieux roman mérite comme bien peu d'autres d'être qualifié d'Européen : « Car c'est la moitié de l'Europe et toute la Méditerranée qui constitue le décor où évolue comme chez lui le héros de l'histoire, un homme qui se sent dans sa patrie aussi bien en Angleterre ou en Bretagne, qu'en Grèce ou en Espagne, et ne reconnaît d'autres frontières entre les êtres humains que celles qui séparent l'honneur du déshonneur, la beauté de la laideur, et le courage de la lâcheté³³. »

Cependant, de nouveaux chevaliers hantaient l'imagination des Européens des XIV^e et XV^e siècles, tel Amadis de Gaule, apparu au XIV^e siècle et héros du roman de l'Italien Montalvo (1558), qui connut un succès extraordinaire. Les *conquistadores* espagnols et portugais qui conquièrent une partie de l'Amérique au début du XVI^e siècle se nourrissaient entre deux marches, entre deux combats, de la lecture de cette littérature chevaleresque. Et ainsi celle-ci s'achemina vers le chef-d'œuvre qui est à la fois l'apogée de son exaltation et de son succès, et l'affirmation de la critique d'un idéal définitivement démodé. Ce chef-d'œuvre, c'est évidemment le *Don Quichotte* de Cervantès (1605-1615).

Les chevaliers ne ressuscitèrent guère qu'à travers l'érudition des historiens des XVIII^e et XIX^e siècles. Un ouvrage savant se diffusa dans un large public en France et mit la chevalerie à la mode au temps de la Belle Époque : *La Chevalerie* de Léon Gautier (1894). Pourtant, l'idéal chevaleresque avait inspiré Bonaparte, qui créa un ordre appelé au succès que l'on sait, la Légion d'honneur, en 1802. Le premier titre en est celui de chevalier. On a parfois rapproché de l'image du chevalier celle du nouveau héros social combinant la courtoisie des nobles et les bonnes manières des bourgeois, inventée au XIX^e siècle par les Anglais : le *gentleman*. On retrouvera, à travers les chevaliers de la Table ronde, les chevaliers dans l'imaginaire du cinéma au XX^e siècle. Le succès récent de la série de films *Les Visiteurs*, de Jean-Marie Poiré, prouve que les chevaliers font toujours rêver, même si c'est avec un sourire un peu ironique.



Chevalier du Moyen Âge et monde moderne. Jean-Marie Poiré a consacré trois films aux aventures d'un chevalier du XII^e siècle et de son laquais, qu'un philtre magique transporte dans le monde actuel. Dans le troisième de la série, intitulé Les Visiteurs en Amérique (2001), l'acteur Jean Reno évolue parmi les automobiles et les gratte-ciel américains.



Rodrigo Diaz de Vivar, Le Cid, a été intégré au Moyen Âge dans la généalogie des rois de Navarre. Miniature extraite de Généalogie des rois d'Espagne, 1385-1456, Madrid, Bibliothèque nationale.

Le Cid

Le Cid est l'exemple du personnage médiéval qui est passé de l'état de personnage historique à celui de personnage mythique dès le Moyen Âge.

Sans une image renouvelée, cette figure a cette particularité d'avoir été transmise jusqu'à nos jours. Rodrigo Diaz de Vivar, le Cid (1043-1099), est un personnage exemplaire de la *Reconquista* espagnole des chrétiens sur les musulmans, devenu, dès le XII^e siècle, grâce à une œuvre littéraire prolongée par des légendes et une tradition orale, un héros chrétien du combat contre les Maures, et finalement, grâce au théâtre du XVII^e siècle, le héros d'une grande histoire d'amour, relancée par le renouveau théâtral dans la seconde moitié du XX^e siècle à Avignon.

Rodrigo Diaz, né à Vivar, petite ville de Castille proche de Burgos, est un chevalier de moyenne noblesse qui met ses talents de guerrier et de seigneur au service soit des rois de Castille, soit d'émirs musulmans. Après avoir servi le roi de León et de Castille, Alphonse VI, contre le roi chrétien de Navarre, il est exilé par Alphonse VI en 1081, et met son épée au service du roi musulman de Saragosse contre le comte de Barcelone et le roi d'Aragon et de Navarre ; c'est dans ces circonstances qu'il reçoit le surnom de Cid, de l'arabe *sayyid*, seigneur. Réconcilié avec Alphonse VI, il défend victorieusement les chrétiens contre les Almoravides musulmans venus d'Afrique dans la région du Levant où il se taille une principauté. D'abord au service d'un prince musulman allié d'Alphonse VI, il s'affranchit de cette tutelle et s'empare en 1094 de Valence où il installe le premier État chrétien en terre d'Islam. Il impose le paiement de tributs aux petits royaumes musulmans taïfas voisins. Mais, en 1102, trois ans après sa mort, sa veuve Chimène et le roi de Castille

Alphonse VI doivent abandonner aux Maures sa principauté de Valence. Denis Menjot a bien défini le Cid historique : « C'est un "aventurier de la frontière", avide d'exploits chevaleresques et de butins, servant les souverains chrétiens et musulmans et dont la guerre assura la promotion sociale, consacrée par le mariage de ses filles avec le roi de Navarre et le comte de Barcelone. »

Ce personnage le transforma, dès le ^{xiii}^e siècle, en héros chrétien face aux musulmans, en figure emblématique de la *Reconquista* chrétienne espagnole. Cette transformation est due d'abord à la publicité assurée à Diaz de Vivar et à sa femme Chimène par les moines bénédictins de l'abbaye de Cardena, près de Burgos, où le couple avait été enterré. Le Cid fut non seulement un héros chrétien, mais un héros castillan, alors que la grande aventure de sa carrière fut la constitution d'une principauté autour de Valence. Ce qui assura définitivement au-delà des frontières de la Castille la réputation du Cid est un texte littéraire. Il s'agit d'un poème en castillan, écrit entre 1110 et 1150 par un anonyme, et auquel on donna le titre de *Cantar de mio Cid* et non, comme on l'a appelé plus tard, *Poema de mio Cid* ; c'est une chanson de geste. Le Cid du *Cantar* est castillan, ne sert que des chrétiens et combat les musulmans. Le *Cantar* raconte une série de sièges, de razzias, de combats dans lesquels le Cid est toujours un chef chrétien. Un autre thème du poème est celui de la difficulté des rapports entre le Cid et son suzerain, le roi de Castille, illustrant les problèmes de hiérarchie féodale

Enfin, le Cid du *Cantar*, à côté de ses hauts faits d'armes, est soucieux d'assurer la gloire et l'avenir de sa famille, de son lignage, en l'occurrence de ses deux filles, au cours de leurs déboires matrimoniaux ; celles-ci épousent deux infants d'une autre grande famille noble castillane, les infants de Carrion, dont le comportement insultant à l'égard de leur beau-père et, de façon générale, scandaleux est sanctionné par le duel judiciaire et la condamnation. Les filles du Cid et de Chimène finissent, comme on l'a vu, par réaliser de grands mariages ; sur ce terrain aussi le Cid est victorieux.

Peu avant sa mort en 1099, Rodrigo Diaz avait été loué dans un poème latin, le *Carmen Campidoctoris*, éloge du noble guerrier qui valut à Rodrigo Diaz son autre surnom, le Campéador. La renommée du héros castillan fut assurée par une chronique qui lui fut également consacrée au milieu du ^{xiii}^e siècle, l'*Historia Roderici*.

Les moines de Cardena profitèrent de cet accroissement de réputation pour tenter de faire du Cid un saint. Sans être marquée par une reconnaissance officielle de canonisation, la réputation de ce quasi-saint fut renforcée par le pèlerinage que fit à Cardena, en 1272, le roi de Castille, Alphonse X le Sage. En 1541, les moines firent ouvrir le tombeau du Cid, et une odeur de sainteté s'en échappa. Si bien que, en 1554, le roi d'Espagne Philippe II obtint du Vatican l'ouverture d'un procès en canonisation qui fut bientôt abandonné.

Cependant, la renommée du héros se poursuivait, en tout cas en Castille. Une chronique, sans doute composée au début du ^{xiv}^e siècle, fut publiée,

imprimée, à Burgos en 1512 sous le titre *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, et fut rééditée en 1552 et 1593.

C'est cependant le théâtre qui allait relancer l'image mythique transformée du Cid. Si la figure chevaleresque de Rodrigue est aussi exaltée par le théâtre, c'est une autre face du personnage qui apparaît, celle du grand amoureux. L'amour de Rodrigue et de Chimène se trouve ainsi contrarié et offre un thème dramatique au théâtre espagnol de la fin de l'âge d'or, adopté à la faveur de la mode hispanisante par le théâtre français classique qui y trouve un cas exemplaire de héros pris entre la passion et le devoir. En 1561, utilisant surtout des ballades populaires où le thème de l'amour avait fleuri, le dramaturge espagnol Guillén de Castro avait fait représenter *Las Mocedades de Rodrigo* (Les enfances de Rodrigue) qui inspirèrent *Le Cid* de Corneille dont la première représentation à Paris en 1636 fut un très grand succès.

Le Cid semble avoir échappé à la vague romantique. Sans doute son image littéraire était-elle trop liée à celle d'un chef-d'œuvre du théâtre classique. Quant au personnage historique, il faillit être ébranlé, sinon détruit, par un critique néerlandais, Reinhardt Dozy, qui, dans ses *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Âge* (1849), présenta celui qu'il appela « le Cid d'après de nouveaux documents ». Une de ses principales sources était le savant arabe natif de Santarem au Portugal, pratiquement inconnu, qui avait écrit à Séville, au début du XII^e siècle, un *Trésor des excellents Espagnols*, dictionnaire biographique dans lequel il traçait un portrait peu flatteur du Cid Campéador. Dozy rétablit l'image historique d'un condottiere cruel et grossier à la place du chevalier pieux et courtois de la légende espagnole. Il déclarait même que le Cid avait été davantage musulman que chrétien.

C'est au début du XX^e siècle que la renaissance du Cid comme héros espagnol advint grâce au chef-d'œuvre d'un illustre philologue et historien de la littérature, Ramón Menéndez Pidal. Avec une érudition considérable et un talent littéraire hors pair, Menéndez Pidal fit du Cid le héros éponyme et central d'une Espagne médiévale glorifiée. Ce grand livre célèbre s'appela en effet *La España del Cid* (1929). Le Cid avait enfin atteint, grâce à Pidal, le zénith de la gloire nationale. Et représentait en quelque sorte la figure espagnole du héros à l'intérieur du paysage héroïque de l'Europe. Le franquisme s'efforça d'annexer le Cid, faisant même des rapprochements entre les lieux de naissance voisins à Burgos et à Vivar du Cid et du Caudillo. Menéndez Pidal n'accepta pas ces déformations et fut pendant quelques années déchu par le régime de la présidence de l'Académie espagnole. Mais ce ne fut pas, y compris sur ce terrain, un véritable opposant au régime.



Le Cid de Gérard Philipe. Grâce à l'extraordinaire succès de sa représentation du Cid de Corneille dans la cour du palais des Papes d'Avignon, dans le cadre du festival monté par Jean Vilar, le jeune acteur bâtit l'image d'un héros moderne. Il joue ici en 1951.

Si le Cid, malgré les nombreuses critiques faites au grand ouvrage de Menéndez Pidal, demeure un héros exemplaire du Moyen Âge, d'un Moyen Âge saisi par le nationalisme, il connut dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle un nouvel avatar glorieux dû encore une fois au théâtre. La conjonction entre des mises en scène résolument modernes et la promotion d'acteurs charismatiques imposant, dans leur façon de jouer le personnage de Rodrigue, l'image du jeune héros chevaleresque représentatif de cette catégorie médiévale des jeunes si bien décrite par Georges Duby, fit de la pièce de Corneille un des grands succès du Théâtre national populaire et du festival d'Avignon. Si, à la fin du ^{xix}e siècle, le très traditionaliste acteur de la comédie française Mounet Sully avait représenté un Cid très « classique », le

jeune Cid fut la révélation apportée par un acteur, jeune lui-même, qui enthousiasma les foules, Gérard Philipe. Mais d'autres metteurs en scène, d'autres acteurs ont montré que le Cid pouvait être un héros de théâtre pour les expériences les plus modernes. Le Cid est donc l'exemple d'un héros historique promu par la littérature et par le théâtre, réunissant ainsi les différents acteurs qui produisent de l'imaginaire héroïque : la mémoire, la poésie, le théâtre et, bien entendu, les hommes.

Sans connaître le même succès au cinéma, le Cid inspira au moins un film célèbre, celui d'Anthony Mann (1960) avec Charlton Heston et Sophia Loren. Plus récemment, un film montre que le Cid est aussi un de ces héros historiques que l'histoire la plus contemporaine peut manipuler comme elle l'a fait, nous l'avons vu, pour Arthur. Il s'agit d'un film d'animation espagnol, *La Légende du Cid*, de José Pozo. Le Cid y est un combattant sans peur et sans reproche, grand pourfendeur de Maures assoiffés de sang, dénués de tout sens moral et emmenés par un chef barbu et cruel. Le Cid semble avoir aussi été victime du 11 septembre 2001.



Le jardin clos et la fontaine en son centre sont le modèle des monuments fermés dont le cloître est l'aboutissement architectural. Speculum humanae salvationis, ^{xv}^e siècle. Chantilly, musée Condé.

Le cloître

Le terme « cloître » peut désigner une partie d'un monastère ou le monastère lui-même.

Il a été transmis à l'imaginaire européen jusqu'à aujourd'hui pour mettre en valeur deux composantes caractéristiques de l'idéologie monastique. Le cloître dans l'imaginaire historique, c'est d'abord et surtout un lieu central dans le monastère, constitué par un jardin intérieur entouré de galeries s'ouvrant sur le jardin par des arcades. Dans l'autre conception, le cloître se réfère à l'ensemble du monastère en tant qu'ensemble de bâtiments fermés. La signification essentielle du terme est dans les deux cas l'idée de fermeture, de clôture. C'est l'étymologie latine du mot cloître, *claustrum*, qui vient de *claudere*, fermer.

L'imaginaire du cloître, c'est celui de la clôture, liée dans l'imaginaire chrétien à celui du jardin. Le jardin médiéval par excellence est un jardin clos, et cette clôture protège aussi bien les productions herbagères et fruitières des moines que l'espace de spiritualité auquel sera de façon privilégiée liée, à partir des XI^e-XII^e siècles, l'image de la Vierge. Quand la Vierge a échappé aux péripéties de sa vie terrestre, elle se retrouve soit au ciel, après l'Assomption, soit dans un jardin clos. La référence fondamentale du cloître comme jardin clos est celle du paradis et la pensée symbolique médiévale a en effet souvent parlé du cloître monastique comme d'un paradis.

Outre cette image de la Jérusalem céleste, le cloître est aussi la métaphore du cœur et de l'homme intérieur ; il est la part de l'idéologie chrétienne placée sous le signe de la paix intérieure face aux agitations du monde – en contraste complémentaire avec les pérégrinations de l'*homo viator*, de l'homme itinérant.

Le cloître est donc l'incarnation d'une des faces du christianisme médiéval ambivalent et de la sensibilité européenne qui s'en est dégagée. Si

en effet on a vu à propos du chevalier qu'une relation fondamentale avec l'espace de l'homme médiéval était l'errance, l'autre face antithétique et complémentaire est celle du lien avec un lieu précis, de ce que le langage monastique appelait *stabilitas loci* (stabilité du lieu). Ainsi, l'homme – et à un moindre degré la femme – de l'Occident médiéval oscille entre un lieu d'attache et la route.

Le cloître apparaît dans l'architecture monastique en Occident dès ses débuts, au ^{iv}e siècle. Un document de l'époque carolingienne du début du ^{ix}e siècle témoigne de la place doublement centrale dans la structure et dans le fonctionnement que le cloître a prise dans le monastère chrétien. Il s'agit d'un plan de l'abbaye de Saint-Gall, dans la Suisse actuelle, qui est à la fois le reflet du monastère réel et la représentation du monastère idéal. Le cloître, au sens large de monastère, y apparaît comme une sorte de ville autosuffisante. Le centre en est d'une façon très nette l'église et le cloître qui lui est accolé. L'extension d'un monastère et de ses annexes en véritable ville s'est vérifiée pour la période carolingienne à l'abbaye de Saint-Riquier en Picardie.

Le grand épanouissement des cloîtres monastiques date de l'époque romane (^{xi}e-^{xiii}e siècle) et le goût esthétique moderne considère volontiers que les cloîtres romans qui ont été conservés, par exemple en Provence, sont les plus beaux que l'architecture médiévale nous a légués alors que, comme on l'a vu, la cathédrale par excellence est gothique. On retrouve dans cette opposition le contraste entre l'intime et l'ouvert qui caractérise l'idéologie et la sensibilité médiévales. Le cloître en tant qu'espace interne du monastère est le lieu où s'incarne le mieux l'esprit de communauté des moines et l'aspect de dévotion individuelle auquel renvoie le mot moine (*monos*, « seul » en grec). Le cloître est le lieu de la prière individuelle. Il est le cadre par excellence de cet exercice fondamental de la dévotion chrétienne, la prière. Mais les galeries du cloître peuvent être le théâtre de manifestations collectives de dévotion, par exemple des processions de moines.

Il semble que le cloître ait été à son apogée dans la vie monastique lors des réformes du ^{xiii}e siècle dont la plus célèbre est celle des Cisterciens. La glorification du cloître a été un thème majeur de la spiritualité et de la littérature monastiques au ^{xiii}e siècle. Les deux plus remarquables témoignages de cette dévotion sont *L'École du cloître* du bénédictin Pierre de Celle, mort en 1183 ; et le *De claustro animae* (Le cloître de l'âme) du chanoine augustin Hugues de Fouillois, près de Corbie, mort en 1174. Pierre de Celle insiste sur les vertus du cloître qui sont la tranquillité de l'âme (*quies*) et l'oisiveté faisant toute sa place à la dévotion (*otium*). Hugues de Fouillois donne une explication allégorique des différentes parties du cloître. On voit bien que le cloître est l'expression symbolique de la solitude et de la vie contemplative par opposition à la vie active.

La spiritualité monastique, surtout chez les Bénédictins, ayant eu recours à l'art et en particulier à la sculpture, à la fois comme hommage rendu à Dieu et comme moyen d'élévation de l'âme, les galeries des cloîtres ont souvent été

magnifiquement ornées de sculptures. On cite parmi les plus beaux le cloître de Moissac, dans la France du Sud-Ouest, et celui de Saint-Trophime d'Arles en Provence.



Ci-dessus : Un cloître baroque. Ce cloître construit par Borromini au début du XVII^e siècle orne l'église de San Carlo Alle Quattro Fontane, à Rome.

Les ordres mendiants, venant habiter dans les villes dans des édifices qui ne s'appellent plus cloîtres, mais couvents, conservent cependant l'espace interne du cloître qui suit désormais l'évolution du goût esthétique, gothique, Renaissance, baroque. Un bel exemple de cloître baroque est celui que

Borromini, au début du XVII^e siècle, construit dans l'église de San Carlo Alle Quattro Fontane à Rome.

Le grand enjeu du cloître avait été celui de la fermeture, de la clôture. Cet idéal et cette pratique furent particulièrement imposés aux femmes (ou choisis par elles). Les moniales furent, dès le V^e siècle, soumises à une règle stricte de clôture. Même les sœurs des ordres mendiants, Clarisses comprises, pratiquèrent la clôture, à la différence des frères que leur apostolat appelait fréquemment hors de leur couvent. La décrétale *Periculosa* du pape Boniface VIII en 1298 étendit un vœu de clôture à toutes les moniales. Au XVI^e siècle, tandis que la réforme protestante supprime monastères, couvents et clôtures, la Contre-Réforme catholique prolonge et renforce la clôture pour les femmes. Une clôture stricte est un des éléments de la réforme du Carmel par Thérèse d'Avila. L'archevêque de Milan, Charles Borromée, veille au strict respect de la clôture pour les moniales. Le concile de Trente décrète l'excommunication pour toute infraction aux vœux de clôture. François de Sales et Jeanne de Chantal, au début du XVII^e siècle, sont obligés, contre leur souhait, d'adopter la clôture pour leur nouvel ordre. L'image du cloître, après les péripéties de la Révolution et la fermeture de nombreux monastères et couvents demeura, liée à l'image de la religieuse. Un couple se reformant au XIX^e siècle, entre les religieuses charitables et actives, telles les sœurs de Saint-Vincent-de-Paul, et les moniales cloîtrées, dont l'image emblématique fut celle des Carmélites. *Le Dialogue des carmélites* de Bernanos, devenu opéra avec Poulenc, fixa ce lien imaginaire entre la femme et le cloître.

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le cloître devint l'image nostalgique d'un paradis monastique médiéval. En tant que chef-d'œuvre architectural et rassemblement de sculptures, il attira l'intérêt de riches collectionneurs et en particulier d'amateurs américains qui y voyaient la plus haute expression de l'art médiéval. Le sculpteur George Grey Barnard avait, depuis 1914, rassemblé divers fragments d'abbayes médiévales européennes. En 1925, John D. Rockefeller acheta sa collection et l'offrit au Metropolitan Museum of Art de New York qui, en 1926, les regroupa, les organisa, et les montra au public dans une annexe sur une hauteur dominant l'Hudson River. Y sont reconstitués, à peu près entièrement, notamment le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert et celui de Saint-Michel-de-Cuxa. D'autres sculptures, tapisseries, fragments architecturaux entourèrent ces cloîtres transférés et reconstitués. Le bâtiment reçut le nom de *The Cloisters*. Et l'imaginaire du cloître trouva une mémoire et une réincarnation dans la cité emblématique de l'Amérique contemporaine.

La plupart des monastères étant aujourd'hui abandonnés et les cloîtres vides, ce lieu, devenu mythique par son évocation de la solitude et du paradis, offre un cadre exceptionnel à certaines activités musicales. Le cloître de Noirlac, dans le Berry, en est un des plus remarquables exemples. Ainsi, dans l'imaginaire européen d'aujourd'hui, le cloître est devenu l'image à la fois d'un paradis perdu et d'une prison détruite ou ouverte.

Cocagne

Le pays de Cocagne apparaît comme pays imaginaire dans un fabliau en ancien français du début du XIII^e siècle.

Cette création de l'imaginaire médiéval nous a été léguée par trois manuscrits, le manuscrit initial, de 1250 environ, et deux copies du début du XIV^e siècle. L'étymologie du mot jusqu'alors ignoré est inconnue. Les efforts de philologues pour lui donner une origine bas-latine ou provençale et pour lier la Cocagne à la cuisine sont restés vains. Cocagne sort tout constitué de l'imagination médiévale.

Le terme, apparu en français, connaît rapidement des traductions en anglais, *Cokaygne* ou *Cockaigne*, en italien, *Cuccagna*, et en espagnol, *Cucaña*. Les Allemands adoptent un autre mot dont l'origine n'est pas mieux connue, *Schlaraffenland*. Le fabliau de Cocagne du XIII^e siècle comporte 200 vers octosyllabes. C'est l'histoire du voyage de l'auteur dans un pays imaginaire. L'auteur, anonyme, entreprend ce voyage comme une pénitence qui lui est imposée par le pape. Il découvre « une terre de mainte merveille ». C'est une terre « bénie par Dieu et les saints », le pays a pour nom Cocaïne. Il est tout de suite défini par cette caractéristique merveilleuse : « Qui plus i dort, plus i gagne. » Le sommeil est donc source de bénéfices. Je pense qu'il faut y voir une allusion à ce qu'on critique alors chez l'usurier dont les intérêts grossissent pendant qu'il dort. Le fabliau commence donc par prendre à contre-pied la morale du XIII^e siècle. Les murs des maisons de ce pays sont faits de poissons, « bars, saumons et aloses », les chevrons sont faits d'esturgeons, les toits de bacons, les planches (lattes) de saucisses, les champs de blé sont clos de viandes rôties et de jambons ; dans les rues, de grasses oies rôtissent en tournant d'elles-mêmes sur des broches, constamment assaisonnées d'ail. Sur toutes les routes, dans tous les chemins et toutes les

rues, il y a des tables servies avec des nappes blanches. Tout le monde peut s'y asseoir et manger sans interdit, poissons ou viandes, chair de cerf ou d'oiseaux en rôti ou au pot, et sans avoir aucun écot à payer. Il coule dans ce pays une rivière de vin dans laquelle des verres, des hanaps d'or et d'argent viennent d'eux-mêmes se remplir. La rivière est faite pour moitié du vin rouge le meilleur, comme celui de Beaune ou d'outre-mer, et pour moitié de blanc excellent comme celui d'Auxerre, de La Rochelle ou de Tonnerre. Tout cela aussi est gratuit. Et les gens ne sont pas grossiers, mais preux et courtois. Après cette image de l'abondance alimentaire, abondance dans laquelle la qualité accompagne la quantité, arrivent les plaisirs d'un calendrier très spécial. Le mois a six semaines ; il y a quatre Pâques dans l'année, quatre fêtes de Saint-Jean, quatre vendanges, tous les jours sont des jours de fête et des dimanches ; il y a quatre Toussaints, quatre Noël's, quatre Chandeliers, quatre Carnavals et un Carême seulement tous les vingt ans.

L'auteur revient sur la nourriture, réaffirmant qu'on peut manger ce qu'on veut et quand on a en envie, car il ne faut imposer de jeûne à qui que ce soit. Il avait déjà parlé de nourritures sans interdits, il précise maintenant « que nus desfendre ne leur ose ». On ne peut s'empêcher de penser au slogan de mai 1968 : « Il est interdit d'interdire. » Il semble donc que l'utopie d'une société sans interdits remonte au pays de Cocagne du XIII^e siècle. Période qui a été travaillée par d'autres préoccupations fondamentales de nos sociétés, la sexualité et le travail. Le fabliau de Cocagne ne les a pas ignorées.

Signalons pour clore ce volet alimentaire que trois jours par semaine pleuvent dans ce pays des boudins chauds. L'auteur passe à une critique fondamentale de l'argent qu'il supprime. « Ce pays est si riche qu'on trouve dans les champs partout des bourses pleines de monnaie, y compris des monnaies d'or étrangères, les marabotins et les besants, mais ils ne servent à rien, car tout est gratuit, dans ce pays on n'achète ni ne vend. » Ce que l'auteur du fabliau a ici en ligne de mire, c'est la grande explosion de l'économie monétaire du XIII^e siècle.

Passons au sexe. Les femmes sont si belles, que ce soient des dames ou des demoiselles, que chacun prend celle qui lui convient sans que personne s'en offusque. Chacun satisfait son plaisir comme il le veut et à loisir. Et ces femmes ne seront pas blâmées, mais au contraire honorées. Et si par hasard une dame s'intéresse à un homme qu'elle voit, elle le prend en pleine rue et en fait son bon plaisir, ainsi les uns font le bonheur des autres. Ce qui étonne ici, me semble-t-il, est moins le rêve d'une libre sexualité, que l'on retrouve dans les textes de l'époque sur les merveilles de l'Inde par exemple, que l'étonnante égalité dans le comportement sexuel entre la femme et l'homme. L'Église venait en 1215 d'exiger pour le mariage le consentement de la femme à l'égal de celui de l'homme. Cette égalité entre les sexes est ici poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Le mâle Moyen Âge n'était pas aussi uniformément misogyne qu'on l'a trop souvent dit.

On pourrait s'attendre à une pratique et à un éloge de la nudité, mais elle

n'aurait rien de merveilleux. La merveille tient dans les vêtements. La merveille, c'est le costume. Il y a dans ce pays des drapiers très gentils qui chaque mois distribuent divers vêtements, robes de brunettes, écarlates, violettes ou vertes, ou de laine de bonne qualité ou grossière, ou de soie d'Alexandrie, ou de tissu rayé ou en poil de chameau. Il y a beaucoup de vêtements au choix en couleurs ou gris ou bordés d'hermine ; sur cette terre bienheureuse, il y a des cordonniers très actifs qui distribuent des souliers à lacets, des bottes et des souliers d'été bien modelés sur la forme du pied, trois cents par jour à volonté.

Il y a une autre merveille, la fontaine de Jouvence qui fait rajeunir hommes et femmes. Tout homme, si vieux et chenu qu'il soit, toute femme si vieille qu'elle soit avec des cheveux blancs ou gris, reviendra à l'âge de trente ans (c'est l'âge supposé de l'entrée en prédication du Christ).

Qui est allé dans ce pays et en est reparti est bien fou. « C'est ce que j'ai fait, reconnaît l'auteur du fabliau, parce que je voulais revenir chercher mes amis pour les mener dans ce pays bienheureux, mais je ne sais plus comment le retrouver. Si vous êtes bien sur votre terre ne cherchez à en sortir, car à vouloir changer, on perd. »



Un homme ventripotent et une femme émaciée incarnent l'opposition entre les plaisirs évoquant le pays de Cocagne et l'ascétisme imposé par l'Église avec le carême. Peter Bruegel, Le Combat entre Carnaval et Carême, 1559, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



La fontaine de Jouvence. Le rajeunissement dans l'eau féérique de la fontaine de Jouvence, au milieu des ébats balnéaires, du retour à la nudité originelle et des divertissements amoureux, rappelle à la jeunesse et à ses plaisirs les hommes et femmes âgés de toutes conditions sociales. Jaquerio Giacomo, La Fontaine de Jouvence, ^{xv}^e siècle, château de Mantoue.

Le fabliau de Cocagne a sans doute échappé à une complète destruction, d'abord parce qu'il a recours à un habillage chrétien, et surtout, sans doute, parce que sa conclusion est un appel non pas à la révolte, mais à la résignation. Il nourrit le problème de la fonction de l'utopie, défi ou exutoire. Le paradis perdu du pays de Cocagne est une forme médiévale et populaire de l'âge d'or élitiste de la philosophie antique. C'est un rêve d'abondance qui dénonce la plus grande peur des populations médiévales, la faim, un rêve de liberté qui condamne le poids des interdits de toutes sortes et de la domination de l'Église, un rêve sinon de paresse, de farniente, du moins de loisir face à la promotion du travail qui n'honore les travailleurs que pour mieux les assujettir, un rêve de jeunesse enfin que nourrit la faible espérance de vie de l'homme et de la femme du Moyen Âge. Mais ce qui me paraît le plus remarquable, c'est la dénonciation dans ce texte de l'encadrement du temps par l'Église et la religion. Le rêve d'un calendrier du bonheur est un des grands rêves de l'imaginaire des sociétés.

Enfin, le rêve du fabliau de Cocagne est un rêve de jouissance. Cela, me semble-t-il, suffirait pour le distinguer radicalement des hérésies contemporaines qui sont en général des hérésies rigoristes qui condamnent la chair, la matière et le plaisir, bien plus que l'Église elle-même. Le pays de

Cocagne ferait horreur aux cathares.

Il ne m'appartient pas de donner un avis sur l'opinion qui a été exprimée et qui rapproche le pays de Cocagne du paradis du Coran. Je ne crois guère en cette influence. S'il y avait des ressemblances, il faudrait, me semble-t-il, en chercher la cause dans des conceptions païennes voisines des passés oriental comme occidental.

L'utopie du pays de Cocagne a continué dans l'imaginaire européen. Mais j'y distingue deux périodes, deux phases. C'est d'abord l'intégration du thème dans la littérature du conte plaisant. Le pays de Cocagne a eu la chance d'être repris par Boccace dans le *Décaméron*. Puis le pays de Cocagne survit mélangé à d'autres thèmes contestataires dont les trois principaux me semblent être la fontaine de Jouvence, déjà présente dans le fabliau ; le combat de Carnaval et de Carême, dont l'apparition est à peu près contemporaine de celle du fabliau, c'est le combat de Carême et de Charnage ; et enfin le thème du monde à l'envers. Ces thèmes sont très présents dans la littérature, dans l'art et dans l'imaginaire du XVI^e siècle. Il me semble remarquable que le même grand peintre, Bruegel, ait peint la seule grande représentation picturale du pays de Cocagne (priviliégiant farniente, sommeil et prospérité physique) et le combat de Carnaval et de Carême. La critique moderne a vu dans le fabliau soit un « rêve de compensation », soit une « utopie sociale » (c'est le cas de l'historien tchèque Graus), une utopie « anticléricale », une utopie « d'évasion » et enfin une « utopie populaire » ou « folklorique ».

Quelle que soit la difficulté à saisir historiquement ce qu'on appelle culture populaire, je pense que cette culture, que le christianisme médiéval avait tendance à dénoncer comme païenne, encadre historiquement le temps du pays de Cocagne. Le fabliau du XIII^e siècle a sans doute recueilli des traditions païennes. Et à l'époque moderne, sans doute dès le XVIII^e siècle, l'utopie de Cocagne est anecdotiquement devenue un jeu d'enfant. Peut-être sous l'influence de l'arbre de Mai (il faudrait suivre cette piste), Cocagne a survécu chez les communautés rurales et villageoises en donnant son nom à un élément de fête populaire, le mât de cocagne. Au sommet d'un mât se trouve une récompense, souvent sous forme de nourriture, de friandise ; quelqu'un, le plus souvent un enfant, doit grimper jusqu'en haut du mât pour décrocher la récompense. La plus ancienne mention du mât de cocagne semble être dans la chronique dite *Journal d'un bourgeois de Paris*, qui note en 1425, à une époque où Paris est sous la domination des Anglais et des Bourguignons mais ne s'en amuse pas moins :

Le jour de la Saint-Leu-et-Saint-Gilles qui fut le samedi 1^{er} septembre, certains paroissiens proposèrent un nouveau divertissement et le firent : ils prirent une perche bien longue de 6 toises et la fichèrent en terre et en haut tout au bout, mirent un panier avec dedans une grasse oie et six pièces de monnaie et ils grâissèrent très bien la perche ; et puis il fut crié que qui pourrait aller chercher cette oie en grim pant sans aide, aurait la perche et le panier, l'oie et les six pièces de monnaie ; mais personne, si bon grimpeur qu'il fût, ne put y parvenir ; mais le soir un jeune valet qui avait grimpé le plus haut eut l'oie, mais non le panier, ni les pièces, ni la

perche ; ceci advint devant Quincampoix dans la rue aux Oies³⁴.

Le mât de cocagne est devenu un divertissement de fête foraine. Il illustre la diversité des chemins qu'ont suivis dans l'histoire de nos sociétés les mythes merveilleux qui ont constitué son imaginaire.



Le jongleur exprime à l'époque romane les divertissements féodaux de la gesticulation et les mystères diaboliques du corps. XII^e siècle, Lyon, musée des

Le jongleur

Le jongleur est un amuseur. Son nom vient du latin *jocus*, « jeu ».

D'où son statut et son image ambiguë dans la société et dans la culture médiévales. Cette ambiguïté est celle qu'a, dans cette société et cette culture, le plaisir. Le jongleur est l'exemple même du héros ambigu. Edmond Faral a fait du jongleur le successeur des mimes antiques. Je suis surtout frappé par ses liens étroits avec la nouvelle société féodale qui se met en place du ^xe au ^{xii}e siècle. Ce qui est en revanche certain, c'est qu'il recueille une partie de l'héritage des amuseurs païens, en particulier des bardes des sociétés celtiques. Le jongleur est un amuseur itinérant qui va faire ses jongleries là où elles sont appréciées et rémunérées, c'est-à-dire essentiellement dans les châteaux seigneuriaux. C'est un amuseur à tout faire. Il récite des vers et raconte des histoires. C'est un jongleur « de bouche », mais il n'est pas l'auteur de ces textes dus aux troubadours et aux trouvères. Il n'est qu'un exécutant.

En même temps, c'est un jongleur de gestes ; c'est un acrobate qui se contorsionne, un jongleur au sens moderne du terme, un danseur, souvent parodique, et c'est enfin un musicien qui chante en s'accompagnant souvent du luth ou de la vielle. Mais tout dépend du contenu de l'activité du jongleur et du sens qu'il lui donne. Le jongleur est en quelque sorte l'illustration de la double nature de l'homme, créé par Dieu, mais déchu après le péché originel. Ses pensées et ses actes peuvent donc pencher du bon ou du mauvais côté, manifester son état de fils de Dieu créé à son image ou de pécheur manipulé par le diable. Le jongleur peut être jongleur de Dieu ou jongleur du diable. Il est au fond l'image spectaculaire de ce qu'est fondamentalement tout héros médiéval : un homme héroïque, mais pécheur quelque part, et qui peut quitter le service de Dieu pour celui de Satan. Une des grandes tâches de la morale

médiévale a été de faire la part entre le bien et le mal, le pur et l'impur dans le comportement des héros médiévaux. Cette réflexion s'est concentrée sur les métiers des hommes du Moyen Âge. Étaient-ils licites ou illicites ? Et, dans le cas du jongleur, le plaisir qu'il suscite et qui est le but de son métier est-il un désir licite ou illicite ? Un texte devenu célèbre chez les médiévistes fait le tri au début du XIII^e siècle entre bons et mauvais jongleurs. Ce texte relève d'une double évolution qui pose avec force le problème de l'ambivalence des métiers. Il s'agit d'une part de la méthode scolastique qui est une méthode critique, une méthode de distinction, de rangement, de classification, et qui, par conséquent, cherche à démêler le vrai du faux, le licite de l'illicite, etc. ; d'autre part, des progrès de la confession auriculaire, rendue obligatoire par le IV^e concile de Latran de 1215, qui cherche à définir les bienfaits et les dangers moraux et sociaux de chaque métier. C'est dans un manuel de confesseur de peu antérieur à 1215 que l'Anglais Thomas de Chobham, formé à l'université de Paris, a fait la distinction entre les bons et les mauvais jongleurs. Le mauvais jongleur selon Thomas de Chobham, le jongleur honteux (*turpis*), est celui qui ne recule pas devant la *scurrilitas*, c'est-à-dire la bouffonnerie, l'excès, l'exhibitionnisme des paroles et des gestes. C'est celui qui ne maintient pas le corps au service de l'esprit ; c'est un histrion, qui remplace les gestes décents par la *gesticulatio* impudique. Il en est d'autres, en revanche, qui sont à louer. Ils « chantent les hauts faits des princes et des vies des saints, ils procurent un soulagement quand on est malade, ou anxieux, et ils ne commettent pas trop d'infamies comme le font les acrobates hommes et femmes ainsi que ceux qui donnent des spectacles honteux et font apparaître des fantômes soit par des incantations, soit autrement ».

Licite ou illicite, le jongleur médiéval reste en tout cas près des limites de ce qu'admettent la morale, l'Église et la société féodale. Il illustre la position fragile des héros du Moyen Âge. Plus que d'autres, il a tendance à être un marginal, et ce n'est pas un hasard si on le voit, en effet, souvent représenté dans les marges illustrées des manuscrits. Il y a pourtant, dans la Bible, un illustre jongleur. Ce jongleur, c'est David. Le roi David est un roi qui joue, qui chante et qui danse. Certes, lui aussi a eu ses faiblesses, en particulier face à Bethsabée, aux charmes de qui il a succombé, commettant l'adultère, mais il reste un modèle glorieux qui soutient l'image du jongleur quand l'Église ou la société seraient tentées de le mépriser ou de le rejeter.

Selon Michel Zink, celui qui a le mieux réhabilité le jongleur dans la société féodale du XII^e siècle, c'est saint Bernard (mort en 1153). Pour saint Bernard, les jongleurs offrent aux hommes un exemple d'humilité. Et, devenus humbles, les hommes ressemblent « aux jongleurs et aux acrobates qui, la tête en bas et les pieds en l'air, font le contraire de ce qui est l'usage des hommes, marchent sur les mains et attirent ainsi sur eux le regard de tous. Ce n'est pas un jeu puéril, ce n'est pas un jeu de théâtre qui provoque le désir par des ondulations féminines honteuses et qui représente des actes ignobles, mais c'est un jeu agréable, décent, sérieux, remarquable, dont la vue peut

réjouir les spectateurs célestes ». L'Église et les chrétiens sont partagés à ce moment du XIII^e siècle entre la réhabilitation des jongleurs telle que la justifie saint Bernard, et leur condamnation sans appel telle que la formule son contemporain Honorius Augustodunensis dans l'*Elucidarium*. Un disciple pose la question : « Les jongleurs ont-ils un espoir ? », et le maître répond : « Pas le moindre, en effet ils sont de toute leur intention les serviteurs de Satan ; c'est d'eux qu'il est dit : ils n'ont pas connu Dieu, c'est pourquoi Dieu leur fera la nique quand les voleurs seront moqués. » L'opinion du « progressiste » Abélard est la même. Il voit dans l'activité des jongleurs une « prédication diabolique ». Si le jongleur tend de plus en plus à être non seulement accepté mais loué et admiré, ce n'est toutefois que parce que son image a changé depuis saint Bernard. Saint Bernard se disait en effet jongleur de Dieu par humilité. Il méprisait bien ces amuseurs, et son attitude était voisine de ces chrétiens exaltés qui devenaient fous pour s'humilier devant Dieu.

Au XIII^e siècle, le jongleur devient ainsi un personnage vraiment positif. Il le doit en grande partie aux ordres mendiants. On le voit avec saint François d'Assise. Nul mieux que lui ne s'est déclaré au Moyen Âge « jongleur de Dieu ». Toutefois, il précise qu'il est jongleur « de bouche », c'est-à-dire qu'il évite lui aussi la gesticulation, mais considère que sa prédication, par son caractère narratif et populaire, relève du métier salvateur des jongleurs. Toujours au XIII^e siècle, le prédicateur franciscain Nicolas de Biard rapproche les confesseurs des jongleurs : « Les jongleurs, ce sont les confesseurs qui provoquent le rire et la joie de Dieu et des saints par l'excellence de leurs paroles et de leurs actions : l'un fait la lecture à l'église, l'autre chante, l'autre parle en roman, c'est-à-dire que ce qui est en latin il l'expose en langue romane pour les laïcs de sa prédication. » Il faut dire que, de saint Bernard à saint François et à Nicolas de Biard, une révolution est intervenue dans les manifestations de bonheur et de plaisir des chrétiens. Le rire, jusqu'alors surtout réprimé comme dans les monastères, s'est libéré. Saint François est un saint qui sait rire et qui fait du rire une des expressions de sa spiritualité, c'est-à-dire, pour ceux qui le voient et l'entendent, de sa sainteté. Un franciscain encore, Roger Bacon, propose de « fonder la prédication sur une rhétorique de l'émotion, elle-même fondée sur le recours aux gestes, à la mimique et même à la musique et à l'art du jongleur ». Les romans édifiants du Catalan Ramón Llull, à la fin du XIII^e siècle, mettent en scène des jongleurs valorisés. Le jongleur n'est plus seulement un diffuseur de plaisir, il devient lui-même un héros littéraire. Surtout, il est vrai, quand de jongleur il devient ménestrel (ou menestrier).

Ce changement est lié à la fois à l'évolution sociale, et à l'évolution des mentalités et de la culture. Le jongleur errant tend pour gagner sa vie, à l'instar des autres métiers installés dans les villes ou les châteaux, à devenir l'amuseur stable, sédentaire, d'un mécène seigneurial. En même temps, la libération de la musique et la diffusion de nouveaux instruments musicaux

joués par des musiciens spécialisés font plus ou moins disparaître la musique de ses activités. À Paris, une rue dite « des Jongleurs », qui manifeste cette formation d'un métier reconnu, devient, à la fin du Moyen Âge, la rue « des Ménestriers ». C'est l'actuelle rue Rambuteau.

Héros littéraire, le ménestrel apparaît par exemple dans le roman *Cleomadès d'Adenet le Roi* (vers 1260).

Un vrai ménestrel doit se garder
de nuire et de médire ;
aucun propos, tant soit peu médisant,
ne doit sortir de sa bouche.
Il doit être toujours disposé
À proclamer le bien partout où il viendra.
Béni soit celui qui agira ainsi !

Un autre ménestrel, qui a exercé son activité en Champagne et en Lorraine pendant le deuxième tiers du XIII^e siècle, Colin Muset, a bien chanté l'instabilité de la condition du jongleur qui cherche à devenir ménestrel sédentaire. Il s'adresse à un seigneur peu généreux :

Seigneur comte, j'ai veillé
devant vous en votre maison,
et vous ne m'avez rien donné
ni de quoi retirer mes gages :
c'est une honte !
Par ma foi en sainte Marie,
je ne vous suivrai donc plus.
Mon aumônière est dégarnie
et ma bourse peu rebondie.

Surtout, un conte édifiant magnifie le personnage du jongleur en montrant qu'il peut intérioriser son métier, son adresse, loin de la recherche d'un public. C'est le jongleur de Notre-Dame qui, se croyant seul, fait son spectacle devant une statue de la Vierge et de l'Enfant pour dédier son talent et son effort à Marie et à Jésus. Si la chose se sait et devient un modèle de dévotion, c'est parce qu'un moine et l'abbé du monastère l'ont surpris dans ses exercices solitaires. *Le Jongleur de Notre-Dame* restera pour des siècles une œuvre célèbre et inspiratrice qui confèrera une suite à l'image héroïque du jongleur. Un aboutissement en est l'œuvre que Massenet compose en 1902, sous l'influence du retour à la musique et à la sensibilité du Moyen Âge, exprimé dans la renaissance du chant grégorien et dans les inspirations de la Schola Cantorum.

Mais, entre-temps, l'image du jongleur s'est profondément modifiée. Le phénomène concerné est l'apparition d'une grande nouveauté dans l'univers social du divertissement : il s'agit de la naissance du cirque, dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Le jongleur n'est plus désormais qu'un artiste spécialisé parmi les artistes du cirque. Il y représente les jeux et les plaisirs de l'adresse face à ceux du danger. L'acrobate devient un trapéziste, différent du jongleur,

et le jongleur de bouche devient un tout nouvel amuseur destiné à un fabuleux destin dans le monde moderne : le clown. Le terme apparaît en anglais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, puis très rapidement en français, sous les formes *cloyne*, *cloine* (1563), *clowne* (1567), *cloune* (1570). Dans l'Angleterre du XVI^e siècle, le clown est un rustre, qui fait rire malgré lui, un bouffon qui trouve sa place dans le théâtre de Shakespeare, une fois de plus aboutissement et apogée de la culture et de la sensibilité médiévales. Mais le clown est l'héritier d'une image du héros médiéval, celle d'un homme partagé entre le rire et les larmes.



Jonglerie métaphorique. À l'époque moderne, on traite de jongleur et on

montre dans cet exercice divers illusionnistes et tricheurs en dehors des jeux du cirque et de la fête. Ici, Clemenceau, dans une perspective polémique, est montré en train de jongler avec l'argent des actions du canal de Panamá.

Supplément illustré du Petit Journal, 19 août 1893.

Réduit à son adresse manuelle, le jongleur trouve par ailleurs d'autres héritages qui enrichissent son métier et son répertoire, celui qui vient lointainement de la Chine, et celui qui vient du grand succès du cirque au XIX^e siècle aux États-Unis. Le jongleur ne retrouve pas complètement son image malgré l'utilisation métaphorique qui est faite, dans un sens à mi-chemin entre l'admiration et la condamnation, des malversations des jongleurs modernes, en particulier des hommes politiques et des financiers. Le jongleur est l'exemple d'un héros marginal qui se désagrège et s'enfonce dans l'imaginaire moderne et contemporain.



Les Secrets de l'Histoire naturelle, contenant les merveilles et choses mémorables du monde, vers 1480, ms fr. 22971, fol. 20, Paris, BNF.

La licorne

Avec la licorne apparaît dans ce livre le monde des animaux, qui tient une très grande place dans l'imaginaire médiéval et encore aujourd'hui dans l'imaginaire européen.

La licorne est un bel exemple de la présence parmi les héros du Moyen Âge, à côté de personnages historiques ou d'êtres réels, d'êtres imaginaires. Le destin de la licorne, comme personnage héroïque, illustre, d'une part, l'indifférence des hommes et des femmes du Moyen Âge pendant longtemps pour une frontière entre imaginaire et réalité, et, d'autre part, leur passion pour des héros étonnants et chargés de symbolisme.

La licorne a été léguée au Moyen Âge par l'Antiquité. Les Pères de l'Église, les auteurs chrétiens du haut Moyen Âge l'ont trouvée dans un ouvrage qui est la source de la formidable présence de l'animal dans la culture de l'Occident médiéval. Il s'agit du *Physiologus*, traité composé en grec à Alexandrie entre le II^e et le IV^e siècle dans un milieu sans doute gnostique, c'est-à-dire imbu de religiosité symbolique, et très rapidement traduit en latin. Le succès de la licorne va tenir à ses qualités esthétiques, et surtout à ses rapports intimes avec le Christ et la Vierge au sein de la sensibilité religieuse médiévale. La licorne est citée à trois reprises par Pline dans son *Histoire naturelle* (8, 31, 76) et par Solin, polygraphe du III^e siècle, qui a fourni au Moyen Âge son plus gros stock de merveilles dans ses *Collectanea rerum memorabilium*, mais le texte décisif est celui du *Physiologus* :

La licorne est petite et très sauvage. Elle porte une corne sur la tête. Aucun chasseur ne peut l'attraper, sauf par ruse. Une vierge l'attire là où elle vit. Quand elle la voit, la licorne saute dans son giron. Alors elle est faite prisonnière et conduite au palais du roi.

L'introduction de la licorne dans le savoir pseudo-scientifique et symbolique du Moyen Âge est confortée par le relais de plusieurs textes fondamentaux. Ainsi les *Moralia in Job* de Grégoire le Grand (31,15), les *Étymologies* d'Isidore de Séville (12, 2, 12-13), les *Commentaires des Psaumes* de Bède le Vénérable (commentaire du psaume 77), l'encyclopédie *De rerum naturis* de Raban Maur (VIII, 1). La licorne atteste au XII^e siècle de son succès par sa présence dans les poèmes très populaires des *Carmina Burana*. Mais surtout, la licorne s'impose comme grand personnage des *Bestiaires*, ces recueils de textes mi-scientifiques, mi-fictifs, et toujours moralisés, qui rassemblent dans une même croyance et une même séduction animaux réels et animaux imaginaires.

La description de la licorne reprend en général le texte du *Physiologus*. La licorne est un animal très féroce et il tue de sa corne tout chasseur qui s'en approche ; mais s'il est confronté à une vierge, l'animal bondit sur son sein et la fille l'allaita pour ensuite le capturer. La virginité de la fille est la condition indispensable au succès de la chasse.

Ce personnage de la licorne, comme tous les héritages de l'Antiquité, subit au Moyen Âge un processus de christianisation. La licorne est une image du Sauveur ; elle devient une corne de salut et fait sa demeure dans le sein de la Vierge Marie. Elle devient une illustration du texte de l'Évangile de Jean (1, 14) : « le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous ». La licorne renvoie à la Vierge par excellence, Marie ; sa chasse représente de manière allégorique le mystère de l'Incarnation où elle-même représente le Christ spirituel unicorne (*Christus spiritualis unicornis*), et sa corne devient la croix du Christ. Ainsi, par son identification à la fois avec la Vierge Marie et avec Jésus-Christ, la licorne est au centre du symbolisme chrétien, et cette double identification a permis à certains historiens d'insister en s'appuyant sur le double symbolisme de la licorne médiévale sur le caractère androgyne du christianisme. Ainsi la licorne aurait-elle légué à l'imaginaire européen l'image d'un modèle humain bisexué.

Le poème *De la licorne*, extrait du *Bestiaire divin*, le plus long des bestiaires en vers français, écrit vers 1210-1211 par Guillaume le Clerc de Normandie, est un bon exemple de cette croyance.

Nous allons vous parler de la licorne :
c'est un animal qui ne possède qu'une seule corne,
placée au beau milieu du front.
Cette bête est si téméraire,
si agressive et si hardie
qu'elle s'attaque à l'éléphant,
le plus redoutable des animaux
qui existent au monde.
La licorne a le sabot si dur et tranchant
qu'elle se bat volontiers contre l'éléphant,
et l'ongle de son sabot est si aigu
que rien ne peut en être frappé
sans qu'elle le perce ou le fende.
L'éléphant n'a pas le pouvoir de se défendre

quand elle l'attaque,
car elle le frappe sous le ventre si fort,
de son sabot tranchant comme une lame,
qu'elle l'éventre complètement.
Cette bête a une telle force
qu'elle ne craint aucun chasseur.
Ceux qui veulent tenter
de la prendre par ruse et de la lier,
quand elle est partie s'amuser
dans la montagne ou dans la vallée,
une fois qu'ils ont découvert son gîte
et relevé ses traces avec soin,
ils vont chercher une demoiselle
qu'ils savent vierge ;
puis ils la font s'asseoir et attendre
au repaire de la bête pour la capturer.
Dès que la licorne est arrivée
et a vu la jeune fille,
elle vient aussitôt droit vers elle
et se couche sur son giron ;
alors surgissent les chasseurs qui l'épient ;
là, ils s'emparent d'elle et la lient,
puis ils la conduisent devant le roi,
de force et avec impétuosité.
Cette bête extraordinaire
qui possède une seule corne sur la tête,
représente Notre-Seigneur
Jésus-Christ, notre Sauveur.
Il est la licorne céleste,
qui se logea dans le sein de la Vierge,
qui est si digne de vénération ;
en elle, il prit forme humaine
et apparut ainsi aux yeux du monde ;
son peuple ne le reconnut pas.
Bien au contraire, des juifs l'épièrent
et finirent par s'emparer de lui et le lier ;
ils le conduisirent devant Pilate,
et là, ils le condamnèrent à mort.

La fin de ce poème montre comment l'imaginaire a été utilisé au Moyen Âge pour attiser et légitimer les passions les plus condamnables. Ici, la licorne est enrôlée par l'antijudaïsme, ancêtre de l'antisémitisme.

Pourtant, le thème de la licorne a tendance à s'édulcorer au cours du Moyen Âge et à figurer surtout dans le paysage merveilleux de l'amour. Ainsi le comte Thibaut IV de Champagne (1201-1253), célèbre troubadour, qui se présente dans ses poèmes comme le parfait amant du grand chant courtois. Dans un de ses plus célèbres poèmes, il s'identifie à la licorne :

Je suis comme la licorne
troublée de contempler
la jeune fille qui l'enchanté,
si joyeuse de son supplice
que pâmée elle tombe en son giron,
et qu'alors on tue par trahison.
Moi aussi, m'ont tué, de même façon,
amour et ma Dame, oui, c'est vrai :

Une des plus remarquables tentatives pour trouver à la licorne une place dans le monde des animaux réels est celle du grand théologien Albert le Grand dont le traité *De animalibus* est la plus remarquable étude médiévale sur les animaux. Il la décrit comme animal à une corne, un poisson monocéros qui ne peut être que le narval, et le rhinocéros qui vit dans les montagnes et les déserts. Mais le mythe rejoint Albert le Grand. Selon lui, le rhinocéros « adore les jeunes vierges et à leur vue il s'approche et s'endort à leur côté ». La licorne a réussi à séduire le théologien.

La licorne médiévale ne se contente pas de nourrir l'imaginaire des chrétiens du Moyen Âge. Elle peut aussi leur apporter un bienfait considérable. Comme pour beaucoup de merveilles médiévales, la licorne voyage entre le monde imaginaire et le monde réel. La croyance en son existence pousse les hommes du Moyen Âge à la rechercher dans un animal existant. Ils pensent pouvoir l'identifier avec l'un ou l'autre de ces animaux : le narval ou le rhinocéros. L'identification vient évidemment de l'existence chez ces deux animaux d'une corne unique ; mais, chez le narval, cette corne n'est que matérielle ; chez le rhinocéros, elle est symbolique, car dans le monde allégorique du Moyen Âge le rhinocéros est une des incarnations du Christ.

Mais à quoi sert donc la corne de licorne ? C'est un puissant antidote contre ce danger qui a hanté les hommes et les femmes du Moyen Âge et qui a été en effet largement pratiqué à cette époque : le poison. La corne de la licorne est un antidote. Elle peut guérir, elle peut prévenir. D'où sa recherche, en particulier par les grands personnages, et sa présence dans les trésors d'église et les trésors princiers. Celles qui ont été conservées jusqu'à nos jours sont en général des dents de narval. Parmi les plus célèbres de ces prétendues cornes de licorne thésaurisées, il faut citer celle du trésor de l'abbaye de Saint-Denis (aujourd'hui au musée de Cluny) et celle du trésor de Saint-Marc à Venise.

Au ^{xvi}^e siècle, la corne de licorne de Saint-Denis figure dans l'inventaire fait pour le roi François II (1559-1560). L'article 1 de l'inventaire la décrit ainsi :

Une grande licorne amorcée par le bout, garnie d'or et soutenue sur trois têtes de licorne d'or par le pied, pesant la dite licorne seulement 17 marcs 1 once et demie, et ayant de longueur 5 pieds 3 pouces, et ce non compris une petite garniture qui est au bout, laquelle avec l'autre garniture des dites trois têtes de licorne pèsent ensemble 23 marcs et demi, estimées 1 504 écus.

Jean Bodin, dans son *Théâtre de la nature*, au ^{xvi}^e siècle, écrit :

Je n'ose pas assurer ici laquelle de ces deux bêtes, monocéros ou licorne, est la corne qui se voit à Saint-Denis en France ; toutefois, elle a plus de 6 pieds en longueur, étant tellement creuse, qu'elle pourrait tenir en sa qualité plus qu'une quarte de liqueur ; on lui attribue d'admirables vertus contre le venin ; le commun l'appelle licorne.

Ces vertus se manifestaient par le toucher, mais l'accès à ces cornes étant limité aux riches et aux puissants, le peuple en trouvait sur le marché sous forme de poudre de licorne. La demande était abondante, mais l'offre y pourvoyait³⁵.

C'est au ^{xv}e siècle que la licorne a inspiré l'œuvre d'art la plus belle et la plus célèbre qui assure encore aujourd'hui une place de choix à cet animal dans l'imaginaire de l'humanité. Il s'agit de la tapisserie de *La Dame à la licorne*, acquise en 1882, après de longues tractations avec la municipalité propriétaire du château de Boussac, et qui entra au musée de Cluny. Edmond Du Sommerard, dans son catalogue de 1883, ajoute en appendice : « L'acquisition la plus prestigieuse de sa carrière, devenue depuis l'œuvre la plus célèbre du musée de Cluny. » Cet ensemble de six tapisseries figure les cinq sens. La licorne apparaît dans la tapisserie allégorique du toucher où la Dame met la main sur la corne de la licorne, et dans celle de la vue où la Dame tient un miroir où se reflète l'image de la licorne. Mais le rôle essentiel de la licorne dans cet ensemble est d'être un porteur d'armoiries. La devise de ces armoiries est *À mon seul désir*.

La référence de ces images symboliques est donc essentiellement une référence amoureuse. On a rapproché l'esprit de cette œuvre d'art des sermons du grand théologien Jean Gerson (1363-1429). Il y définit un sixième sens comme étant celui du cœur ou de l'entendement traçant un chemin menant à Dieu. Ces idées qui se retrouvent chez les humanistes néoplatoniciens comme le Florentin Marsile Ficin se répandent en France à la fin du ^{xv}e siècle. On a vu aussi, dans ces tapisseries, une allégorie du mariage, la tapisserie ayant été commandée de façon sûre par un membre de la grande famille lyonnaise des Le Viste, à l'extrême fin du ^{xv}e siècle, peut-être à l'occasion d'un mariage. Il s'agit en tout cas aussi bien, en ce qui concerne l'art de la tapisserie, la pensée allégorique et la présentation de la licorne, d'expression de la mode seigneuriale au tournant du ^{xv}e au ^{xvi}e siècle. On retrouve le thème dans d'autres tapisseries de l'époque, en particulier celle de *La Dame à la licorne* qui est exposée dans le musée des Cloisters à New York. On peut avec Fabienne Joubert conclure : « La tapisserie appartient par excellence à ces domaines artistiques où le phénomène de mode a joué pleinement son rôle, et il est donc logique de retrouver dans *La Dame à la licorne* les préoccupations spirituelles et artistiques du moment conjuguées avec le souci du commanditaire d'affirmer sa puissance par l'héraldique. »

La mode de la licorne, on l'a vu, se poursuit au ^{xvi}e siècle. Elle combine le goût pour la beauté des formes avec la recherche scientifique d'un merveilleux réel et la quête de vertus antidotiques ou spirituelles. Un artiste consacre une importante partie de son activité à la licorne. C'est Jean Duvet, graveur, orfèvre et médailleur. Orfèvre de François I^{er} et d'Henri II, il grave, entre autres, les planches de *L'Histoire de la licorne* (vers 1520) et mérite donc d'être appelé, dès son époque, le maître à la Licorne. Cet intérêt pour la licorne, entre science et mythe, semble s'être poursuivi au ^{xvii}e siècle puisque

l'on retrouve dans l'inventaire des biens du grand collectionneur que fut Mazarin la mention suivante, de 1661 : « Une corne de licorne de hauteur de 7 pieds ou environ avec un étui de maroquin du Levant, rouge à filet d'or, prisé ensemble 2 marcs. »

La licorne connut au XIX^e siècle l'habituelle renaissance de l'imaginaire médiéval. Mais elle reparut surtout dans la peinture symboliste, inspirant de véritables chefs-d'œuvre à Moreau, Böcklin, Davies. Si, grâce au Moyen Âge, la licorne s'est installée dans l'imaginaire occidental, son prestige est sans doute dû à l'élégance de sa forme et à la richesse de sa potentialité symbolique, grâce à laquelle on la retrouve dans le gnosticisme, l'alchimie, le judaïsme et les traditions orientales. En Occident, la licorne semble survivre surtout comme emblème. C'est une enseigne de magasin, c'est le nom d'un bateau dans les bandes dessinées de *Tintin*, c'est l'emblème du club de football de la ville d'Amiens. Mais la licorne, plus sans doute que d'autres merveilles du Moyen Âge, doit attendre de nouvelles résurrections.

En 1993, le grand sculpteur danois Jørn Rønnau a fait deux belles sculptures de corne de licorne. Il déclare qu'il s'intéresse à la licorne en tant que « métaphore superbe du mystère universel de la nature ». Et il donne comme source de son inspiration les traités des alchimistes « sur la nature des connaissances profondes ». Le Moyen Âge chrétien n'a donc pas le monopole de l'imaginaire européen.



Mélusine maternelle. Sur la même miniature, Mélusine, toujours en serpent ailé, mais à l'intérieur de la chambre familiale, apparaît avec son époux humain dans le lit où ils procréent. Elle figure sur la même image avec un enfant emmaillotté dans les bras, tandis qu'un autre enfant repose dans un berceau. Miniature du Roman de Mélusine de Couldrette, 1401, ms fr. 383, fol. 30, Paris, BNF.

Mélusine

Avec Mélusine
apparaît au premier plan de
ce livre une héroïne
merveilleuse.

Le monde imaginaire semble refléter le monde terrestre qui, selon Georges Duby, aurait été essentiellement un « mâle Moyen Âge ». Pourtant, les femmes, certaines femmes au moins, n'ont pas seulement bénéficié d'un prestige social, n'ont pas seulement exercé un pouvoir important, mais le plus souvent, il est vrai, au travers du couple, la femme médiévale est très présente dans l'imaginaire médiéval, et il ne faut pas oublier que le Moyen Âge est la période où, en Europe, le christianisme a imposé l'image toute-puissante d'une femme, la Vierge Marie.

Mélusine appartient à un autre groupe intéressant d'êtres du sexe féminin au Moyen Âge, celui des fées. Les fées sont pour les hommes et les femmes du Moyen Âge – des textes du haut Moyen Âge l'attestent – les descendantes des Parques antiques dont le nom bas-latin *fatae* indique le lien avec le destin *fatum*, et ces fées ont été peu à peu intégrées dans l'imaginaire chrétien qui a notamment distingué en elles de bonnes et de mauvaises fées. Si les fées médiévales sont essentiellement les auteurs de bienfaits, ou méfaits, pour les hommes, leur activité dans la société s'exerce le plus souvent par l'intermédiaire d'un couple. Mélusine en particulier a été étroitement liée à la conception et aux avatars du lignage au Moyen Âge. Mais la complexité de la plupart de ces fées, et notamment de Mélusine, a justifié une image contrastée et même contradictoire de la femme et du couple au Moyen Âge. Les mêmes femmes, les mêmes couples sont à la fois les héros du bien et du mal et les acteurs d'histoires à la fois merveilleusement belles et merveilleusement horribles. Nulle héroïne n'illustre mieux que Mélusine la croyance qu'aucun être humain n'est entièrement bon ou entièrement mauvais.

Le personnage de Mélusine apparaît dans la littérature latine puis

vernaculaire du Moyen Âge au XIII^e et au début du XIII^e siècle. Entre le début du XIII^e siècle et la fin du XIV^e, cette femme fée prendra peu à peu de façon préférentielle le nom de Mélusine qui la lie à une grande famille seigneuriale de l'ouest de la France, les Lusignan. Dans son ouvrage critique de la cour d'Henri II d'Angleterre, le *De nugis curialium*, le clerc Gautier Map raconte une histoire du jeune seigneur Henno aux grandes dents. Celui-ci rencontre, dans une forêt normande, une jeune fille très belle vêtue d'habits royaux, en train de pleurer. Elle lui confie qu'elle est rescapée du naufrage d'un navire qui la conduisait vers le roi de France qu'elle devait épouser. Henno et la belle inconnue tombent amoureux l'un de l'autre, ils s'épousent et elle lui donne une très belle progéniture. Mais la mère d'Henno remarque que la jeune femme, qui feint d'être pieuse, évite le début et la fin des messes, manque l'aspersion d'eau bénite et la communion. Intriguée, elle perce un trou dans la chambre de sa bru et la surprend en train de se baigner sous la forme d'un dragon puis de reprendre sa forme humaine. Mis au courant par sa mère, Henno conduit vers sa femme un prêtre qui l'aspersion d'eau bénite. Elle saute à travers le toit et disparaît dans les airs en poussant un grand hurlement. D'Henno et de sa femme dragon subsiste encore à l'époque de Gautier Map une nombreuse descendance.

Dans un autre ouvrage notoire, les *Otia imperialia*, au début du XIII^e siècle, le clerc anglais Gervais de Tilbury raconte l'histoire de Raymond, seigneur du château Rousset, qui rencontre au bord d'une rivière, près d'Aix-en-Provence, une belle dame, magnifiquement habillée, qui l'interpelle par son nom, et finalement l'épouse à condition qu'il ne cherchera pas à la voir nue, auquel cas il perdrait toute la prospérité matérielle qu'elle lui apportera. Le couple connaît le bonheur, il devient riche, jouit d'une excellente santé, a de nombreux et beaux enfants. Mais, curieux, Raymond arrache un jour le rideau derrière lequel sa femme prend un bain dans sa chambre. La belle épouse se transforme en serpent et disparaît à jamais dans l'eau du bain. Seules les nourrices l'entendent la nuit quand elle revient, invisible, voir ses petits enfants. Quand l'histoire sera reprise, on montrera le plus souvent, comme l'iconographie l'atteste, Mélusine s'enfuyant par la fenêtre ou le toit en dragon ailé, et revenant sous forme visible contempler la nuit ses petits enfants.

L'histoire est fondamentalement celle de la transgression d'un interdit. On pense que la plus ancienne héroïne de légende surnaturelle ayant épousé un mortel sous une certaine condition et qui le jour où le pacte est violé disparaît à jamais se rencontre dans la mythologie indo-européenne en la personne de la nymphe Urvaçī.

Mais, en dehors du symbolisme de la trahison, particulièrement sensible dans une société féodale fondée sur la fidélité, le caractère significatif de l'histoire me paraît résider dans la révélation du caractère originellement et fondamentalement diabolique – car c'est bien la signification du dragon ou du serpent – de cette femme-animal devenue épouse et mère. Surtout, le mythe

de Mélusine propose une explication terriblement ambiguë des succès de la société féodale. Ce que Mélusine apporte à son mortel époux, c'est la prospérité et la richesse, telles que l'Occident les a connues aux XII^e et XIII^e siècles : défrichement de forêts, et surtout construction de châteaux, de villes et de ponts. Et, en même temps, elle incarne, en tant que procréatrice exceptionnelle, la grande poussée démographique de la période. Nous l'avons appelée, Emmanuel Le Roy Ladurie et moi-même, « maternelle et défricheuse ». C'est la fée de la féodalité. Son image semble surtout positive, elle est bonne, active, féconde et en définitive malheureuse malgré elle, malheureuse par trahison. Mais les hommes du Moyen Âge étaient sensibles à son origine diabolique et voyaient en elle une sorte d'Ève qui n'aurait pas été rachetée.

Une grande famille royale féodale, celle des Plantagenêts, comtes d'Anjou, devenus rois d'Angleterre au XII^e siècle, a incarné aux yeux des hommes du Moyen Âge le lignage mélusinien, puissant et diabolique à l'origine avec toujours un désaccord en son sein, roi et reine, rois et fils ne cessant d'être en conflit. Et le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion, selon Giraud de Barri au début du XIII^e siècle, aurait répliqué à ceux qui s'étonnaient de ces dissensions internes : « Comment voulez-vous que nous fassions autrement ? Ne sommes-nous pas les fils de la *Démone* ? »

Au XIV^e siècle, la structure de l'histoire de Mélusine est bien arrêtée. L'histoire distingue trois temps dans l'aventure : une fée épouse un mortel en lui imposant le respect d'un interdit ; le couple jouit d'une prospérité éclatante aussi longtemps que l'époux humain tient sa parole ; le pacte est violé : la fée disparaît et avec elle la prospérité qu'elle avait apportée en dot.

Mélusine est ainsi, selon la classification de Laurence Harf-Lancner, le prototype des fées amantes qui apportent le bonheur, face à Morgane, qui serait le type des fées qui entraînent leur amant ou époux humain dans l'autre monde, et seraient les fées du malheur. Mais, on l'a vu, le bonheur mélusinien ne parvient pas à se détacher complètement du mal originel et Mélusine n'est pas loin d'une nature hybride d'être humain et d'animal diabolique.

À la fin du XIV^e siècle, dans une conjoncture particulière, se situe un grand moment de l'histoire de notre héroïne. Deux romans lui sont consacrés, celui de l'écrivain Jean d'Arras, en prose, pour le duc Jean de Berry et sa sœur Marie duchesse de Bar ; et un en vers, composé par le libraire Coudrette.

Le roman prend son origine dans la transgression de l'interdit et dans la malfaisance. La mère de Mélusine, Presine, avait fait jurer à son époux Élinas, roi d'Albanie, c'est-à-dire d'Écosse, qu'elle avait rencontré à la chasse dans une forêt, de ne pas assister à ses accouchements. Mais Élinas viole son serment, et Presine, après avoir mis au monde trois filles, Mélusine, Mélior et Palestine, disparaît et se retire avec ses filles dans l'île d'Avalon (on retrouve ici la contamination avec le mythe d'Arthur). Quand elles ont quinze ans, les filles apprennent la trahison de leur père, et pour le punir l'enferment dans une montagne, mais elles sont à leur tour punies pour ce châtiment qu'elles

n'avaient pas le droit d'infliger à leur père. La punition de Mélusine est de se transformer en serpent tous les samedis. Si elle épouse un mortel, elle deviendra elle-même mortelle, et si son mari l'a aperçue sous la forme qu'elle prend le samedi, elle retournera à son tourment. Mélusine rencontre à la fontaine Raimondin, fils du comte de Forez, qui vient de tuer son oncle, le comte de Poitiers, à la chasse au sanglier. Mélusine lui promet de lui faire surmonter cet accident criminel et de lui apporter bonheur, richesse et abondante progéniture, s'il l'épouse. Mais il doit jurer de ne jamais chercher à la voir le samedi. Mariée à Raimondin, Mélusine défriche, construit villes et châteaux forts, à commencer par le château de Lusignan. Ils ont dix enfants qui deviennent des rois puissants, mais qui ont tous une tare physique, tache sur le corps, marque animale, etc. Coudrette s'intéresse particulièrement au sixième de ces fils, Geoffroi à la Grand Dent, mélange de vaillance et de cruauté, qui brûle en particulier le monastère et les moines de Maillezais dans le Poitou.

Cependant, dans le temps historique, les seigneurs de Lusignan, dans le cadre des croisades, sont devenus rois de Chypre et se sont même taillé sur le sol de l'Anatolie un royaume, celui de la Petite Arménie. Le roi Léon de Lusignan est défait par les musulmans qui lui prennent son royaume. Il se réfugie en Occident et cherche à susciter l'alliance des rois et princes chrétiens pour la reconquête de son royaume d'Arménie. Il meurt à Paris, sans y être parvenu, en 1393. Mais son action en faveur d'une croisade arménienne s'inscrit dans une effervescence plus large dans la chrétienté d'alors en direction d'une croisade générale contre les musulmans. Une tentative aboutit en 1396 au désastre de Nicopolis où l'armée des croisés chrétiens est écrasée et détruite dans l'actuelle Bulgarie par les Turcs.

Cette atmosphère de croisade imprègne l'esprit des romans de Jean d'Arras et de Coudrette. Cet horizon de croisade inspire en particulier l'épisode nouveau et très développé dont l'héroïne est la sœur de Mélusine, Palestine. Palestine, en punition du traitement infligé à son père, a été enfermée avec son trésor dans la montagne du Canigou dans les Pyrénées. Un chevalier du lignage des Lusignan doit venir un jour la délivrer, recevoir le trésor, et l'utiliser pour reconquérir la Terre sainte. C'est dans le roman de Coudrette ce que s'efforce de faire longuement Geoffroi à la Grand Dent.

Cependant se développe dans la littérature et dans l'imaginaire germaniques un pendant masculin de Mélusine. C'est le Chevalier au Cygne, ce personnage surnaturel venu de l'eau qui épouse une mortelle à qui il fait jurer de respecter un interdit qu'elle enfreint, et qui la quitte pour toujours ; c'est le prototype du personnage auquel Wagner donnera un grand retentissement, Lohengrin. Mais on retrouvera avec la Walkyrie la rencontre entre l'imaginaire chrétien et l'imaginaire germanique, et le rôle de Wagner dans sa renaissance et dans sa refonte.

Le grand succès européen de Mélusine provient de la traduction du roman de Coudrette en 1456 par un haut fonctionnaire de Berne, Thüring de

Ringoltingen. Cette traduction allemande connaît immédiatement un grand succès grâce à l'imprimerie (on en connaît onze incunables dont sept sont conservés) et au colportage. Le livret de colportage *Historie der Melusine* est imprimé plusieurs fois de la fin du x^v^e au début du x^{vii}^e siècle, à Augsburg, Strasbourg, Heidelberg, Francfort. Mieux encore, les traductions sont nombreuses aux x^{vi}^e, x^{vii}^e et x^{viii}^e siècles. La traduction danoise éditée à Copenhague en 1613 eut un grand succès, et il y eut plusieurs traductions islandaises. Une traduction polonaise fut faite au x^{vi}^e siècle ; une traduction tchèque parut à Prague à la fin du x^{vi}^e siècle, et fut rééditée cinq fois. Deux traductions en russe, indépendantes, parurent au x^{vii}^e siècle. L'histoire de Mélusine eut un grand retentissement dans les pays slaves ; on en fit des pièces de théâtre, et elle se diffusa dans le folklore et l'art populaire. Selon Claude Lecouteux, « en Europe centrale, Mélusine se transforme en génie du vent ».

Dans l'aire culturelle germanique, l'adaptation théâtrale que fait de la légende de Mélusine, en 1556, le célèbre auteur et artiste populaire Hans Sachs est une pièce de théâtre à vingt-cinq personnages, et en sept actes.

Cependant, l'ancrage terrestre réel du mythe de Mélusine en Occident disparaît au x^{vi}^e siècle. Siège de la résistance de ses seigneurs au pouvoir royal au cours des guerres de Religion, le château de Lusignan fut démoli par Henri III en 1575, et la tour Mélusine qui avait survécu fut rasée à son tour en 1622. Elle subsiste dans la légende et dans l'admirable miniature du x^v^e siècle des *Très Riches Heures du duc de Berry*.

Mélusine a elle aussi bénéficié de la renaissance romantique du Moyen Âge. Sa plus remarquable expression, plutôt que l'adaptation de Tieck en 1820, sont les fragments de l'adaptation qu'entreprendra avec beaucoup de passion Achim von Arnim et qu'il laissa inachevée à sa mort en 1831.

La légende de Mélusine tira profit, au x^{ix}^e et au x^x^e siècle, de la proximité d'une fée aquatique qui connut un grand succès, Ondine. À l'*Undine* de La Motte-Fouqué (1811) va s'ajouter, au début du x^x^e siècle, la pièce de Jean Giraudoux, toujours sensible au charme des légendes germaniques. Ce qui unit Ondine et Mélusine, c'est le mythe de l'eau. Mais Mélusine est une héroïne cosmique, elle est bien plus largement liée à la nature. Héroïne aquatique, elle est aussi une héroïne sylvestre, et grâce à ses ailes de dragon et ses envolées nocturnes une fée céleste. À l'époque moderne et contemporaine, une veine poétique, de Nerval à Baudelaire et à André Breton, ne cesse de faire écho aux « cris de la fée » médiévale. Mélusine, mère et amante, hante l'*Arcane 17* d'André Breton³⁶.

La période proche de nous a conféré une nouvelle image à Mélusine. Elle est devenue « un modèle d'existence féminine » et, au Danemark, le Cercle de recherche sur la femme a pris Mélusine pour emblème.

Avant d'en arriver à cet avatar féministe, Mélusine, grâce à deux caractéristiques, a une place de choix dans l'imaginaire européen issu du Moyen Âge. D'une part, elle combine au sein des rapports entre humains et

êtres surnaturels le positif et le négatif. Fées bienfaitrices apportant aux humains richesse, enfants, bonheur, les Mélusines se sont diabolisées. Le célèbre alchimiste Paracelse, au ^{xvi}e siècle, a légué à la postérité cette image diabolisée de Mélusine : « Les Mélusines sont des filles de roi désespérées à cause de leurs péchés. Satan les enleva et les transforma en spectres. » La seconde caractéristique, c'est que Mélusine est l'élément essentiel d'un couple. Elle se manifeste à travers un amant-époux. Elle a réalisé, de façon parfaite, le couple fée-chevalier avec ses réussites et ses échecs. Fée de la féodalité, elle a légué à l'imaginaire européen le sens du succès et de l'échec de la société féodale et les risques, dans une plus longue durée, de la société occidentale. Elle lui a révélé que le chevalier hier, le capitaliste aujourd'hui, qui lui donnent prestige et réussite, ont aussi partie liée avec le diable³⁷.



Naissance de Merlin. Merlin est le fils d'une princesse engrossée pendant son sommeil par un démon incube. Une troupe de démons évoquant un charivari danse pendant la scène, qui montre la puissance sexuelle et maléfique des démons sur les humaines. L'image met en évidence le caractère à moitié diabolique de Merlin. Histoire de Merlin de Robert de Boron, XIII^e siècle, ms fr. 95. fol. 113 v°, Paris, BNF.

Merlin

Si Arthur est un personnage probablement à l'origine historique, Merlin est un produit de la littérature.

Mais son succès vient de son étroite association précoce avec Arthur. Dans l'imaginaire médiéval et occidental, il est étroitement lié au roi merveilleux, au chevalier de la Table ronde et de façon générale au monde héroïque et merveilleux de la chevalerie.

Merlin est essentiellement une création de Geoffroi de Monmouth, qui lui consacre en 1134 une *Prophetia Merlini*, le représente dans l'*Historia Regum Britanniae* (1138) aux côtés d'Arthur, et lui consacre enfin une *Vita Merlini* (1148). Merlin a été dès le Moyen Âge rapproché d'un personnage du nom d'Ambrosius qui, dans l'*Historia Britonum* du VIII^e-IX^e siècle, est un prophète, né sans père, qui annonce l'avenir des Bretons. Une tradition populaire galloise, s'exprimant sous forme orale, a d'autre part fait vivre une préfiguration de Merlin dans le barde gallois Myrddin.

Trois éléments donnent sa signification et les bases de son succès au personnage de Merlin. D'abord sa naissance. Plutôt que né sans père, il devient bientôt, dans une perspective chrétienne, le fils d'une mortelle et d'un démon incubé. Cette douteuse paternité lui confère des pouvoirs exceptionnels, mais un caractère d'origine diabolique. Il est bien le type du héros partagé entre le bien et le mal, Dieu et Satan. Son second caractère est d'être un prophète. Et ce don de prophétie, il le met au service du roi Arthur et des Bretons. Ceux-ci, dans l'histoire de la Grande-Bretagne, cédant la première place aux Anglo-Saxons, puis aux Anglo-Normands qui cherchent à recueillir l'ensemble des héritages ethniques des îles Britanniques, Merlin devient la figure de proue d'un nationalisme britannique. Enfin, Merlin aurait été le vrai concepteur de la Table ronde qu'il aurait fait créer par Arthur et

c'est lui qui aurait appris au roi et à son élite de chevaliers les vertus chevaleresques.

Un nouvel épisode littéraire essentiel se produit avec l'annexion de Merlin par le roman arthurien en prose au XIII^e siècle. C'est d'abord dans le *Merlin* de Robert de Boron, puis dans le *Merlin-Vulgate*, que le personnage de Merlin évolue. Le Merlin prophète était encore étroitement lié à la magie celtique et païenne. C'est lui, par exemple, qui aurait transporté d'Irlande les pierres gigantesques du monument de Stonehenge, près de Salisbury, et qui se serait présenté comme un héros dans des moments de folie où il faisait retentir un rire de l'autre monde.

Le Merlin du XIII^e siècle est avant tout un magicien et un interprète de songes. Il peuple par exemple de merveilles le royaume arthurien de Logres. Il s'engage par ailleurs de plus en plus dans la quête collective du Graal. Le *Livre du Graal* tel que l'a défini l'auteur (vers 1230-1240) est, selon Paul Zumthor, « au centre de l'imagerie arthurienne, sans doute faut-il dire au cœur de l'imaginaire des hommes de 1250 ». Selon Emmanuelle Baumgartner, il s'agit ici d'un autre Graal, non pas divin, mais diabolique, « du désir diabolique qui pousse l'homme à savoir, à forcer les secrets de Dieu, à changer le destin ». Mais la connaissance reste interdite et « Merlin agonise interminablement dans la forêt périlleuse pour avoir transmis ses secrets aux hommes et livré à la Dame du Lac un pouvoir que Dieu ne lui avait concédé que pour rester le maître du jeu ». Merlin est donc l'incarnation du prophète qui cause son propre malheur, et le héros de la malédiction de la prophétie dans l'idéologie chrétienne. Cependant, son ambivalence précédemment manifestée par la lutte en lui entre le bien et le mal se révèle désormais sous forme d'un conflit entre sa puissance et sa faiblesse. Il tombe en effet au pouvoir de la fée qui l'a hypnotisé, Niniène qui devient Viviane, la Dame du Lac. Viviane l'emprisonne pour toujours dans une grotte ou dans une prison aérienne ou sous-marine. Merlin est lui aussi un héros lié à l'espace, à la forêt où il aimait vivre quand il était libre, à l'air ou à l'eau où il poursuit une existence de prisonnier perpétuel. La forêt qui au Moyen Âge a été considérée comme la demeure favorite de Merlin est la forêt bretonne de Brocéliande, identifiée à l'actuelle forêt de Paimpont dans l'Ille-et-Vilaine. Merlin est lui aussi un marqueur de lieu.

Magicien, Merlin n'a pas abandonné le monde de la prophétie, et on le retrouve à l'origine des nombreuses prophéties politiques qui agitent l'Occident des XIII^e et XIV^e siècles, en particulier en Italie, où il est du côté des Guelfes contre les Gibelins ; et à Venise où son image est influencée par les idées millénaristes des disciples de Joachim de Flore.

Le mythe postérieur du héros Merlin a moins retenu, à côté du don de prophétie et de magie, l'image de l'amour et plus précisément du couple qui a beaucoup frappé les hommes et les femmes du Moyen Âge. Dans un premier temps, Merlin est épris de Niniène, fille d'un seigneur habitant un château dans la forêt de Briosque et qui est le filleul de la déesse Diane. Niniène

ensorcelle l'enchanteur et il lui livre tous ses secrets ; elle peut ainsi l'endormir quand il veut obtenir son amour, et finit par l'emprisonner dans un château de la forêt de Brocéliande. Merlin finit ses jours prisonnier auprès de son amie d'une muraille d'air et de feuillages. Selon Laurence Harf-Lancner, Niniène est une figure de Viviane, fée de type « morganien », c'est-à-dire qui entraîne son amant dans l'autre monde. Dans la seconde version, l'histoire des amours de Merlin et de Viviane est beaucoup plus sombre. Viviane, réincarnation ouverte de Diane, endort Merlin et le fait porter dans une tombe dont elle referme à tout jamais la lame. Dans la réflexion des hommes et des femmes du XIII^e siècle sur le couple et sur l'amour, l'image de Merlin est une vision pessimiste. Si, aux limites de la comédie, Merlin devient un membre de la confrérie des sages trompés par une femme, l'amour de Merlin est surtout présenté « comme une passion fatale et sa terrible fin a valeur de châtiment » (Laurence Harf-Lancner).

Au XVI^e siècle, les prophéties de Merlin sont définitivement déconsidérées. Rabelais en fait encore un prophète au service du roi Gargantua. Mais le concile de Trente condamne les prophéties de Merlin, tandis qu'elles continueront à avoir cours en Angleterre, mais disparaissent du continent. Après 1580, les citations de ses prophéties disparaissent presque complètement de la littérature continentale.

Le romantisme retrouve Merlin. K. L. Immermann lui consacre en 1832 un drame, *Merlin eine Mythe*, que Goethe saluait comme « un autre Faust ». L'œuvre la plus étonnante est celle d'Edgar Quinet, *Merlin l'Enchanteur* (1860). Cette œuvre étrange qui évoque parfois l'ami d'Edgar Quinet, Michelet, combine le goût de Quinet pour les légendes, son patriotisme et son anticléricalisme. Edgar Quinet voit en Merlin le « premier patron de la France », et une incarnation de l'esprit français. Merlin est sollicité dans sa nature la plus intime à la fois par le ciel et par l'enfer, par une joie surhumaine et une mélancolie proche du désespoir. Il choisit pour lieu de ces merveilles un village sur une île de la Seine et il en fait Paris. De retour de Rome, il ne reconnaît plus la France entrée dans un nouvel âge de l'histoire, la Renaissance. Il « s'entombe » alors avec Viviane, et « il ne lui reste plus que le pouvoir de peupler de rêves son sommeil éternel » (Paul Zumthor). En fait, le Merlin romantique était une condamnation, un éloignement du Merlin médiéval.

Plus étonnante est la renaissance de Merlin au sein d'un retour à la culture celtique ancienne. Le grand acteur de cette renaissance est le célèbre chartiste poète Théodore Hersart de la Villemarqué dans son célèbre recueil de vieilles chansons bretonnes qui suscita une âpre polémique, le *Barzaz Breiz*, publié en 1839. L'auteur fait bien dans le sous-titre la liaison entre cette renaissance bretonne et l'imaginaire médiéval : « Conte populaire des anciens bretons précédé d'un essai sur l'origine des épopées chevaleresques de la Table ronde ». Michel Zink a relevé les quatre poèmes du *Barzaz Breiz* consacrés à Merlin : I. Merlin au berceau ; II. Merlin devin ; III. Merlin

barde ; IV. Conversion de Merlin. Couronnant ses recherches et ses réflexions sur Merlin, Hersart de la Villemarqué publie en 1862 l'ouvrage qui marque l'apogée du renouveau romantique et celtisant de Merlin : *Myrddhin ou l'enchanteur Merlin : son histoire, ses œuvres, son influence*.



Merlin l'Enchanteur au cinéma. Merlin est le héros d'un dessin animé de Wolfgang Reitherman, de 1963, pour les studios Walt Disney. L'Enchanteur fait l'éducation du jeune garçon Moustique et le protège d'une sorcière. Il lui prédit l'avenir et lui montre sur un globe la future Amérique. Il révélera aussi à Moustique qu'il est destiné à devenir le roi Arthur.

À partir de 1860, il y a un certain effacement de Merlin dans la littérature, même si on le retrouve dans des poèmes de Tennyson. La première moitié du ^{xx}e siècle voit un réveil de Merlin, avec l'obscur *Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire, et *Les Chevaliers de la Table ronde* de Cocteau. En mai 1941, un *Merlin l'Enchanteur* d'Émile Roudier est représenté à l'Odéon. Merlin comme beaucoup de héros et de merveilles du Moyen Âge retrouve une nouvelle vie avec le cinéma et l'univers des enfants. Si l'Enchanteur à barbe blanche trouve sa place dans les films des chevaliers de la Table ronde, le magicien fournit à Walt Disney un des personnages les plus réussis de ses dessins animés pour la jeunesse.

Paul Zumthor estime que « la légende de Merlin est en voie

d'extinction» et que Merlin est en train de disparaître de l'imaginaire occidental. Mais, dans cette histoire où les métamorphoses, les résurgences, les réapparitions sont si fréquentes, qui peut oser dire adieu au prophète enchanteur ?

La Mesnie Hellequin

Le héros collectif
merveilleux de la Mesnie
Hellequin nous introduit
dans le monde des morts et
du ciel.

Dans celui aussi de la féodalité, car la Mesnie Hellequin est, d'une part, l'image d'une famille féodale, et, de l'autre, celle d'une troupe de chasseurs ou de guerriers. Deux caractères s'en dégagent : celui de la solidarité entre le chef et les membres de la Mesnie, celui de la fureur de la troupe qu'exprime le nom allemand de la Mesnie Hellequin : *wütende Heer*, armée furieuse, ou *wilde Jagd*, chasse sauvage. La Mesnie Hellequin introduit dans l'imaginaire médiéval et occidental des revenants plaintifs, criards et déchainés, c'est l'image d'un au-delà tumultueux et agressif.

Le nom de Hellequin est d'origine inconnue, l'étude étymologique n'a pas donné de résultats probants, non plus que l'explication donnée au XIII^e siècle par le remplacement d'Hellequin par Kerlequin qui n'offre pas davantage de sens³⁸. Une autre caractéristique de ce curieux héros de l'imaginaire médiéval est d'avoir, comme on verra, cédé aux XVI^e et XVII^e siècles définitivement sa place à un personnage tout différent, Arlequin.

La Mesnie Hellequin apparaît dans un texte du début du XII^e siècle, *L'Histoire ecclésiastique* (en latin) du moine anglo-normand Orderic Vital (1075-1142), qui vivait à l'abbaye de Saint-Evroult, dans le diocèse de Lisieux en Normandie. Orderic raconte dans le cadre de l'année 1091 un récit qu'il dit tenir d'un témoin, un jeune prêtre nommé Walchelin. Dans la nuit du 1^{er} janvier 1091, Walchelin revenant d'une visite faite à un malade de sa paroisse, étant seul et loin de toute habitation, entendit le fracas « d'une armée immense ». S'étant mis à l'abri d'arbres et sur la défensive, il vit apparaître un géant armé d'un gourdin qui lui ordonna de rester sur place pour assister au défilé de l'armée par vagues successives. Un premier groupe était formé d'une

« immense troupe de piétons avec des bêtes de somme chargées de vêtements et d'ustensiles divers, comme s'il s'agissait de brigands avec leur butin ». Ils se dépêchent en gémissant et le prêtre reconnaît parmi eux des voisins récemment décédés. Le second groupe est une bande de fossoyeurs qui portent des civières chargées de nains dont la tête est énorme ; deux démons noirs, des Éthiopiens, et un troisième démon portent en le torturant un homme qui hurle de douleur. Walchelin reconnaît en lui l'assassin du prêtre Étienne, mort sans avoir expié son crime. Suivent une multitude de femmes à cheval, assises en amazone sur des selles pourvues de clous brûlants, que le vent soulève puis laisse retomber sur les clous tandis que leurs seins sont percés d'autres clous rougis au feu. Walchelin reconnaît parmi elles plusieurs femmes nobles ayant vécu dans le luxe et la luxure. Suit une « armée de clercs et de moines conduite par des évêques et des abbés tenant leur crosse, et vêtus de noir ». Ils demandent à Walchelin de prier pour eux. Le prêtre stupéfait reconnaît d'éminents prélats qu'il croyait pleins de vertus. Le groupe suivant, le plus terrible, justifie la description la plus longue et la plus précise. C'est l'armée de chevaliers, toute noire et crachant le feu, galopant sur des chevaux immenses en brandissant des étendards noirs. Le prêtre en reconnaît plusieurs.

Walchelin cherche à capturer un des chevaliers pour en savoir davantage et pour pouvoir présenter un témoin de son aventure. Un premier lui échappe en lui laissant une marque à la gorge, mais le second est le propre frère de Walchelin. Il lui révèle que, malgré leurs péchés, lui-même et leur père sont susceptibles d'échapper à l'enfer éternel. Pour lui, il faudra que le prêtre dise des prières, des messes, et fasse des aumônes pour qu'il puisse quitter l'armée des morts. Lui-même, Walchelin, doit d'ailleurs renchérir en dévotions, car il mourra bientôt. En fait, le prêtre vécut encore une quinzaine d'années, ce qui permit à Orderic Vital de recueillir son témoignage.

Ce récit, destiné à offrir une histoire édifiante au prédicateur, révèle bien la fonction de cette troupe merveilleuse, la Mesnie Hellequin. Elle est d'abord une critique de la société féodale. Comme l'a dit Jean-Claude Schmitt, elle est « le double infernal de l'armée féodale ». Elle est d'autre part et surtout une image effrayante destinée à appeler les humains à combattre leurs péchés pour éviter les tortures de l'enfer. Comme le dit Orderic Vital, cette vision montre Dieu soumettant les pécheurs « aux diverses purifications du feu purgatoire ». Ainsi, ce texte manifeste le besoin des hommes et des femmes du début du XII^e siècle d'une refonte de la géographie de l'au-delà et de pratiques religieuses qui leur permettent d'échapper dans la mesure du possible aux tortures éternelles de l'enfer. Peut-être l'apparition, dans les croyances officielles de l'Église, à la fin du XII^e siècle, d'un troisième lieu de l'enfer, le purgatoire, voué au rachat plus ou moins rapide des pécheurs de second ordre, est-il une réponse à l'état d'esprit révélé par ce texte. Le mort que Walchelin cherche à retenir avant de rencontrer son frère n'est-il pas un usurier, c'est-à-dire un de ceux qui bénéficieront le plus, à partir du XIII^e siècle, de la rémission offerte par le purgatoire ? On comprendrait mieux dans ces

conditions la quasi-disparition après le XIII^e siècle de la Mesnie Hellequin³⁹.

Le texte d'Orderic Vital montre bien comment le thème de la Mesnie Hellequin offre un bon moyen d'expression à la critique sociale. Comme l'a indiqué Jean-Claude Schmitt, elle permet encore mieux des « usages politiques ». C'est le cas du clerc anglais Gautier Map, virulent critique de la cour du roi d'Angleterre Henri II, dans son pamphlet *De nugis curialium*. Il assimile les déplacements incessants de la cour d'Henri II à l'errance de la Mesnie Hellequin. Il cherche à expliquer le nom déconcertant d'Hellequin et l'origine de sa mesnie, qui renvoient visiblement à l'époque où la Grande-Bretagne était peuplée de Celtes. Le nom viendrait de celui du roi des très anciens Bretons, le roi Herla, qui avait conclu un pacte avec le roi des « Pygmées », c'est-à-dire le roi des nains, le roi des morts. Le roi des nains est apparu aux noces d'Herla avec la fille du roi des Francs et a fait à son hôte d'immenses présents. Un an plus tard, Herla se rend à son tour dans une caverne où il découvre le somptueux palais du nain qui célèbre aussi ses noces et laisse Herla repartir chargé des présents qui conviennent à un roi féodal, chevaux, chiens, faucons, etc. Le roi des nains lui fait aussi cadeau d'un petit chien, *canis sanguinarius*, c'est-à-dire en anglais *bloodhound*, bouledogue. Il devra le porter sur son cheval en prenant garde de ne pas descendre à terre avant le chien sous peine d'être réduit en poussière. Quand Herla ressort, il apprend que deux siècles se sont écoulés depuis son départ alors qu'il croyait ne s'être absenté que trois jours. Les Saxons ont remplacé les Bretons comme maîtres du pays. Herla est condamné à errer perpétuellement avec son armée car le chien ne sautera jamais à terre. L'histoire d'Herla est un conte sur la différence de longueur entre le temps terrestre et le temps de l'au-delà, mais c'est surtout un ancrage dans l'histoire anglaise des fantasmes célestes du XII^e siècle. La Mesnie Hellequin est le mythe de l'errance des revenants dans un monde où il n'y a pas encore de lieu spécifique pour eux, le purgatoire.

La *militia Hellequini*, c'est-à-dire l'armée d'Hellequin, reparaît dans l'autobiographie du moine cistercien Hélinand de Froidmont, mort en 1230 au diocèse de Beauvais. Il parle d'un clerc qui, ayant vu lui apparaître pendant la nuit un compagnon récemment décédé, lui demande s'il fait partie de la *militia Hellequini*. Le défunt le nie, ajoutant que d'ailleurs celle-ci a mis depuis peu fin à son errance parce qu'elle a achevé sa pénitence. Il dit enfin que l'appellation populaire *Hellequinus* est fautive car le vrai nom du roi, c'est Karlequinus, du nom du roi Charles Quint qui a longuement expié ses péchés et n'a été que récemment libéré par l'intercession de saint Denis. L'intérêt de ce texte est d'aider à dater un certain effacement de la Mesnie Hellequin dans l'imaginaire médiéval, probablement lié à la diffusion du purgatoire. On a beaucoup discuté sur le roi à qui pouvait renvoyer le terme Karlequinus. On a supposé qu'il s'agissait d'une interpolation tardive dans le texte du XIII^e siècle, et qu'il s'agissait du roi de France Charles V, de la seconde moitié du XIV^e siècle. Je pense que la traduction Charles Quint est une mauvaise traduction et qu'il s'agit tout simplement de Charlemagne. Ce serait

une allusion supplémentaire au fameux péché de Charlemagne qui a hanté les imaginations, selon l'habitude de faire porter aux héros du Moyen Âge l'ombre d'une grosse faute sur l'éclat de leurs vertus et de leur comportement merveilleux⁴⁰. Ainsi, la Mesnie Hellequin, purgatoire « itinérant », se serait sédentarisée dans l'au-delà.

L'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne, grand théologien, dans son traité *De universo* composé entre 1231 et 1236, pose la question de la nature de ces chevaucheurs nocturnes, chevaliers qu'on appelle selon lui en français Mesnie Hellequin et, en espagnol, l'antique armée, *Huesta antigua* (*Exercitus antiquus*). S'agit-il d'âmes de chevaliers en peine ou de démons ? Guillaume d'Auvergne, reprenant la théorie de saint Augustin qui avait envisagé que la purgation des péchés après la mort puisse se faire sur la terre, voit dans la Mesnie Hellequin la sortie périodique des âmes d'un purgatoire situé dans le ciel terrestre.

Une intéressante contamination a rapproché Hellequin d'Arthur. On a vu qu'Arthur a été dans l'imaginaire médiéval et postmédiéval un roi des morts ; ou plutôt un roi endormi, attendant son réveil ici-bas, soit dans l'île d'Avalon dans sa version celtique, soit dans l'Etna dans sa version italianisée, présente au début du XIII^e siècle chez Gervais de Tilbury. Le dominicain Étienne de Bourbon, du couvent dominicain de Lyon, au milieu du XIII^e siècle, évoque la chasse de chevaliers que l'on appelle *familia Allequini vel Arturi*, c'est-à-dire la Mesnie d'Hellequin ou d'Arthur. Et il raconte l'histoire d'un paysan du Jura qui voit passer une meute de chiens et une troupe de chasseurs à cheval et à pied qu'il suit jusque dans le palais magnifique du roi Arthur.

Cet *exemplum* témoigne de l'intrusion de la Mesnie Hellequin dans le monde de la féerie populaire. En témoigne aussi *Le Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, représenté sur scène à Arras vers 1276, où apparaît un personnage envoyé par Hellequin, Croquesos. Ces apparitions témoignent à la fois de la folklorisation de la Mesnie Hellequin et de son évolution entre la diabolisation et le grotesque. C'est qu'un accessoire hautement signifiant s'est introduit dans l'imaginaire médiéval, le masque. Les héros peuvent désormais être masqués, et les merveilles peuvent être des mascarades. Cela éclate pour la Mesnie Hellequin dans un texte du début du XIV^e siècle et les miniatures qui l'illustrent. Le texte, c'est le roman de *Fauvel* de Gervais du Bus⁴¹. C'est d'une interpolation de 1316 due à un certain Raoul Chaillou que serait venue l'insertion d'une scène devenue célèbre du roman, un charivari. Et explicitement, les personnages incarnant les membres du charivari seraient des membres de la Mesnie Hellequin. Ainsi semble finir sous les masques dans la fureur non plus des chevauchées nocturnes mais des tintamarres grotesques la Mesnie Hellequin. Elle n'apparaîtra plus dans l'imaginaire français que comme une allusion, chez Philippe de Mézières, auteur moralisateur du *Songe du vieil pèlerin* (1389) ; ou chez Rabelais (1548) ; ou sous la nouvelle forme du Chevalier sauvage qui aurait, au début du XVII^e siècle, à l'époque du roi Henri IV, hanté la forêt de Fontainebleau, mais

l'historien Pierre Matthieu, qui raconte la merveille en 1605, n'a plus entendu parler de la Mesnie Hellequin et fait référence à cette troupe parfaitement christianisée qu'est la « chasse Saint-Hubert ».

Ce qui a sans doute achevé la disparition d'Hellequin et de sa mesnie, sauf dans quelques recoins du folklore, c'est le remplacement du nom et par là même celui du personnage par un nouveau venu de l'imaginaire, Arlequin. La première représentation d'Arlequin date du XVII^e siècle et, avec lui, c'est un nouveau monde imaginaire qui s'instaure dans le domaine européen, celui de la commedia dell'arte. À l'effrayant Hellequin succède un amusant Arlequin. Cependant, sous l'étiquette de *wilde Jagd* ou *wütende Heer*, la Chasse sauvage céleste poursuit sa vie dans l'imaginaire germanique. On la retrouve dans la peinture de Cranach (1532), dans l'œuvre du maître chanteur Hans Sachs de Nuremberg au XVI^e siècle, qui consacre en 1539 un long poème à la *wütende Heer*, dont il fait une armée de petits voleurs qui paient pour les grands malfaiteurs et qui sont condamnés à errer dans le ciel terrestre jusqu'à ce que la justice règne enfin avec le Jugement dernier.

La Mesnie Hellequin serait donc l'exemple d'un héros et de sa troupe merveilleuse qui auraient disparu de l'imaginaire européen. Mais, à notre époque où se multiplient dans le ciel de la science-fiction les êtres merveilleux, bons et méchants, n'y a-t-il pas ou n'y aura-t-il pas parmi ces Martiens les derniers échappés de la Mesnie Hellequin ?



*Le scandale : la papesse Jeanne accouche. L'accouchement d'un enfant est le moment central de l'histoire de la papesse car il révèle à la fois son sexe et le scandale de cet enfantement dans un monde de célibataires. Image où l'on voit la papesse, avec en tête la triple tiare qui couronne le pape depuis Boniface VIII, entourée de cardinaux et de seigneurs et s'offrant à leur étonnement. Cette miniature provient d'une traduction française de 1361 du *De mulieribus claris* (Des femmes illustres) de Boccace. De légende ecclésiastique, la papesse Jeanne devient héroïne de littérature et d'histoire.*

Ms fr. 226, fol. 252, vers 1415, Paris, BNF.

La papesse Jeanne

La papesse Jeanne est
une héroïne scandaleuse et
en même temps une femme
merveilleuse, produit de
l'imaginaire médiéval.

L'histoire apparaît à la fin du XIII^e siècle, et je la résume selon le beau livre d'Alain Boureau. Vers 850, une femme native de Mayence, mais d'origine anglaise, se travestit afin de suivre son amant adonné aux études et donc voué à un monde exclusivement masculin ; elle-même y réussit fort bien, au point qu'après un passage studieux à Athènes elle rencontre à Rome un accueil chaleureux et admiratif qui lui permet d'entrer dans la hiérarchie de la Curie et finalement d'être élue pape. Son pontificat dure plus de deux ans et s'interrompt par un scandale : Jeanne, qui n'a pas renoncé aux plaisirs de la chair, se trouve enceinte et meurt au cours d'une procession entre Saint-Pierre du Vatican et Saint-Jean-de-Latran, après avoir accouché publiquement d'un enfant. Diverses versions du récit produisent des traces, des preuves, une mémoire de la papesse : depuis ce temps, on vérifierait manuellement le sexe des papes au cours du couronnement. Les processions pontificales quitteraient le chemin direct du Vatican au Latran à la hauteur de l'église Saint-Clément, pour éviter le lieu de l'accouchement. Une statue et une inscription en cet endroit auraient pérennisé le souvenir de ce déplorable incident.

Cette papesse n'a pas existé. Jeanne est une héroïne imaginaire. Mais elle a été l'objet d'une croyance, à la fois officielle et populaire, entre 1250 et 1550, elle a été à l'origine d'un objet cultuel et d'un rite dans l'Église chrétienne pendant cette période. Elle a incarné la peur de la femme répandue par l'Église et surtout la peur d'une intrusion féminine dans l'Église elle-même. Dans le même mouvement par lequel l'Église assurait l'omnipotence de la papauté, elle construisait cette contre-image du pape, la papesse. L'excellent médiéviste brésilien Hilario Franco Jr, dans un livre à paraître sur

les utopies médiévales, propose de voir dans la papesse Jeanne l'utopie de l'androgynie. Je vois davantage dans ce personnage un refus de l'autre sexe que son annexion. C'est le XIII^e siècle qui impose la papesse à l'Église et à l'histoire. Le grand historien de la papesse Jeanne, Alain Boureau, a bien montré le rôle joué dans cette construction par ce qu'il appelle le réseau dominicain. La papesse Jeanne apparaît d'abord chez le dominicain Jean de Mailly (1243) ; puis dans *Le Miroir historial* du dominicain Vincent de Beauvais, encyclopédiste favori de Saint Louis (vers 1260). C'est un autre dominicain, Martin le Polonais (natif de Troppau, en Bohême, frère du couvent dominicain de Prague, relevant de la province de Pologne), chapelain et pénitencier pontifical, qui assura la fortune de la papesse Jeanne dans sa *Chronique des papes et empereurs* (vers 1280). La papesse Jeanne apparaît à la même époque chez les dominicains auteurs de recueils d'*exempla*, Étienne de Bourbon et Arnold de Liège.

Voici le texte de Martin le Polonais :

Après ce Léon [Léon IV], Jean, Anglais de nation, originaire de Mayence, siégea 2 ans, 7 mois et 4 jours. Il mourut à Rome et la papauté fut vacante un mois. À ce qu'on dit, il fut une femme ; en son adolescence, elle fut conduite à Athènes, vêtue en homme, par celui qui était son amant ; elle progressait tant dans les diverses sciences qu'on ne trouvait personne qui l'égalât ; c'est ainsi qu'ensuite elle enseigna à Rome le *trivium* [les arts littéraires] et eut pour disciples et auditeurs de hauts magistrats. Et, parce que sa conduite et sa science bénéficiaient en Ville d'une grande réputation, on l'élut pape à l'unanimité. Mais au cours de son pontificat, son compagnon l'engrossa. Mais elle/il ignorait le moment de la délivrance et alors qu'elle/il se dirigeait vers le Latran en venant de Saint-Pierre, saisie des douleurs de l'enfantement entre le Colisée et l'église Saint-Clément, elle accoucha, puis mourut, là précisément où elle fut enterrée. Et comme le seigneur pape effectue toujours un détour sur ce trajet, on croit généralement qu'il le fait en détestation de cet événement. On ne l'a pas inscrit dans le catalogue des saints pontifes en raison de la non-conformité que le sexe féminin entraîne en cette matière.

Vers 1312, à un moment où l'on se met à attribuer un numéro aux souverains, un autre dominicain, Tolommeo de Lucques, disciple de saint Thomas d'Aquin, assigne dans son *Histoire ecclésiastique* le chiffre VIII à la papesse (il s'agit donc de Jean VIII), et en fait le 107^e pape.

Mais en réalité l'Église, pendant cette période, écarte définitivement les femmes des responsabilités institutionnelles ecclésiastiques et des fonctions sacramentelles. Le décret de Gratien, qui, vers 1140, fonde le droit canon, écarte strictement les femmes de l'Église. À propos de la papesse Jeanne, à la fin du XIII^e siècle, deux dominicains encore, Robert d'Uzès, dans ses visions et prophéties, Jacques de Voragine, le célèbre auteur de la *Légende dorée*, dans sa chronique de la ville de Gênes, disent à propos de la papesse l'horreur de « la pollution du sacré par la femme ». Ainsi s'exprime Jacques de Voragine :

Cette femme [*ista mulier*] entreprit avec présomption, poursuivit avec fausseté et stupidité et acheva honteusement. Telle est bien en effet la nature de la femme [*nature mulieris*] qui, devant une action à entreprendre, a de la présomption et de l'audace au début, de la sottise au milieu et encourt la honte à la fin. La femme, donc, commence à agir avec présomption et audace, mais ne prend pas en considération la fin de l'action et ce qui y touche : elle pense avoir déjà fait de

grandes choses ; si elle peut commencer quelque chose de grand, elle ne sait plus, après le début, au cours de l'action, poursuivre avec sagacité ce qui a été commencé, et cela à cause d'un manque de discernement. Il lui faut alors achever dans la honte et l'ignominie ce qui a été entrepris dans la présomption et l'audace et poursuivi dans la sottise. Et ainsi, il apparaît clairement que la femme commence avec présomption, continue avec bêtise, achève avec ignominie.

La croyance en la papesse Jeanne fait donc apparaître dans la liturgie pontificale un nouvel objet et un nouveau rite. L'objet, c'est un siège sur lequel le nouveau pape lors de son couronnement s'assoit pour qu'un préposé au rite puisse vérifier sa virilité afin d'échapper à un éventuel retour d'une papesse. Le rite, c'est donc un toucher par ce préposé au corps du pape, destiné à vérifier qu'il possède bien des parties viriles.

Cependant, autour de la papesse, les mentalités et les sensibilités évoluent. Les rites et les légendes autour du pape se folklorisent. Au ^{xix}^e siècle, c'est dans un contexte de légendes liées au pape que le chanoine Ignaz von Döllinger, dans son ouvrage *Die Papstfabeln des Mittelalters* (Les fables pontificales du Moyen Âge), avait remplacé l'histoire de la papesse Jeanne mise en tête de l'ouvrage dans une série de légendes concernant les papes du Moyen Âge. Dès le ^{ix}^e siècle, un texte parodique, *La Cène de Cyprien*, avait imaginé une parodie de liturgie pontificale qui avait été jouée en présence du pape et de l'empereur, et un véritable carnaval avait été institué à Rome : ce sont les fêtes du Testaccio dont nous avons une description pour 1256. En même temps se développait, comme l'a si bien montré Agostino Paravicini Bagliani, un intérêt passionné pour le corps du pape, sous sa forme réelle comme sous sa signification symbolique.

La papesse Jeanne subissait par ailleurs les contrecoups de l'évolution de l'image merveilleuse de la femme. On y retrouve le balancement habituel à cet imaginaire entre le bien et le mal, le prestige et l'horreur. Tandis que la papesse se mâtine de sorcière, elle figure dans le cortège des dames éclatantes que dépeint Boccace en 1361 dans son *De mulieribus claris* (Des femmes illustres). Comme Alain Boureau le dit bien : « En 1361, Jeanne sort de l'Église pour entrer en littérature et en féminité. »

Cependant se développe l'iconographie de la papesse sur un double registre. L'image historique et scandaleuse apparaît dans la miniature, puis dans la gravure, et se concentre autour de la scène de l'accouchement. L'image hiératique et prestigieuse passe du carnaval à l'allégorie, et envahit le tarot. Une veine parodique inspire Rabelais dans son *Tiers Livre* (1546). Quand Panurge veut menacer en rêve Jupiter, séducteur de femmes, de castration, il s'écrie : « Je vous le gripperay au croc [je le saisirai avec un crochet] et sçavez que luy feray ? Cor bleu ! Je vous luy couperay les couillons, tout rasibus du cul. Il ne s'en faudra un pelet [un poil] par ceste raison ne sera il jamais Pape car "*testiculos non habet*". » L'allusion au rite pontifical est évidente.

Curieusement, le luthéranisme assure une nouvelle vitalité à la papesse Jeanne. Les luthériens sont en effet ravis de feindre de croire en la réalité d'un

personnage qui incarne si bien les turpitudes de l'Église romaine. Mais bientôt, le mépris calviniste, puis la critique rationaliste ruinent le mythe d'une papesse Jeanne historique. L'*Encyclopédie* range la papesse parmi les contes de vieilles femmes. Et Voltaire, dans l'*Essai sur les mœurs*, écrit à propos de l'assassinat de Jean VIII en 882 : « Ce n'est pas plus vrai que l'histoire de la papesse Jeanne. » Seul le théâtre allemand a repris vers 1480 avec succès l'histoire de la papesse Jeanne sous le nom de Fraw Jetta.

La Révolution française ne s'intéresse que de façon limitée au thème de la papesse, dans un esprit critiquant la religion et l'Église. Seul connu un certain succès l'opéra-bouffe de Defauconpret qui se termine par une parodie du *Ça ira* :

Quand sur le front de Jeannette
La tiare brillera
À notre choix, ma poulette
Oui tout Rome applaudira
Oh. Oh. Oh. Oh. Ah. Ah. Ah. Ah.
Le joli petit pape que voilà.
Près de la beauté qui te pare
Nous verrons bientôt s'éclipser
Le vain éclat de la tiare
Ah, ça ira, ça ira, ça ira.

L'histoire de la papesse semble pourtant toujours populaire, au moins à Rome. Stendhal, dans ses *Promenades dans Rome* (1830), où il recopie en grande partie *Un voyage en Italie* publié par Nisson en 1694, raconte :

Qui croirait qu'il y a aujourd'hui à Rome des gens qui attachent beaucoup d'importance à l'histoire de la papesse Jeanne ? Un personnage fort considérable et qui prétend au chapeau m'a attaqué ce soir sur Voltaire qui selon lui se serait permis beaucoup d'impiétés à l'occasion de la papesse Jeanne.

La papesse a connu une nouvelle faveur à la fin du XIX^e et au XX^e siècle en tant que « curiosité de l'histoire occidentale ». C'est un ouvrage burlesque qui semble être à l'origine de cette renaissance, *La Papesse Jeanne*, publié à Athènes en 1886 par le Grec Emmanuel Rhoïdes. Le roman de Rhoïdes connut un succès considérable en Europe où il fut traduit dans les principales langues. Il fut attaqué par Barbey d'Aurevilly, traduit par Alfred Jarry (traduction publiée après sa mort en 1908, et traduite en anglais par Lawrence Durrell en 1971). On a pensé que le roman policier de Georges Bernanos, *Un crime* (1935), reprenait l'histoire de la papesse Jeanne. La papesse a même tenté le cinéma : dans le beau film de Michael Anderson, *Jeanne, papesse du diable*, c'est la grande et belle actrice suédoise Liv Ullmann qui incarne la papesse.

On a voulu aussi retrouver la papesse dans les travaux particulièrement bien accueillis aux États-Unis – notamment ceux de Luce Irigaray – qui sondent les rapports tumultueux entre les Églises et les femmes au cours de

l'histoire et en particulier au Moyen Âge. Il est probable que la papesse Jeanne demeurera à l'arrière-plan des obsessions ecclésiastiques tant que le Vatican et une partie de l'Église maintiendront les femmes à distance des institutions ecclésiastiques et des fonctions sacramentelles. L'image de cette scandaleuse héroïne, la papesse Jeanne, n'est sans doute pas absente de l'inconscient vaticanesque aujourd'hui.

Renart

Renart est une des créations les plus originales du Moyen Âge, même si sa figure a été ébauchée dans les fables antiques d'Ésope.

Il a ses répondants dans la plupart des folklores et des cultures du monde car il incarne un type social et culturel précis, le *trickster*, c'est-à-dire le décepteur, le trompeur. Renart représente dans l'imaginaire médiéval et européen une dimension que les anciens Grecs avaient définie sous le nom de *métis*, sans lui faire correspondre un personnage⁴². Renart exprime par ailleurs la nature complexe des relations entre les hommes et les animaux. Il illustre dans ce livre, à côté de la licorne, l'animal réel à côté de l'animal légendaire, il est membre d'un univers qui a fasciné les hommes et les femmes de l'Occident médiéval et qui est extrêmement présent dans leur culture et leur imaginaire, celui des animaux. Dès la lecture du livre de la Genèse dans l'Ancien Testament, Dieu propose les animaux à l'homme puisque, quand il les a créés, il demande à l'homme de leur donner leurs noms, le faisant ainsi participer à leur création et lui donnant la légitimation d'une domination sur eux. À partir de cette origine scripturaire, les animaux rencontrent l'homme dans la vie quotidienne de la société féodale, qu'il s'agisse des animaux du foyer, liés à la famille, des animaux du labeur agricole, éléments du monde rural fondamental, ou de l'univers de la chasse, espace gardé prestigieux du groupe seigneurial. Surtout, se juxtapose très tôt, dès le haut Moyen Âge, à cette familiarité vécue une vie symbolique intense. Toute la vie morale des hommes, individuellement et collectivement, se reflète dans le monde animal. L'animal est pour l'homme et la femme du Moyen Âge un instrument essentiel de crainte ou de plaisir, de damnation ou de salut.

Dans cette société animale, réelle et imaginaire, le renard tient une place de choix. Outre ses significations essentielles, celle de l'incarnation de la ruse

et celle de l'ambiguïté des êtres, Renart est lié dans l'imaginaire médiéval et européen à deux relations significatives. Il a, d'une part, un adversaire, un rival, un contre-personnage, c'est Ysengrin, le loup ; d'autre part, il ne peut pas être détaché de la société où il vit et qui est une image de la société féodale monarchique. À l'intérieur de cette société, il a une relation privilégiée avec le lion, qui en est le roi. Renart, toujours complexe, toujours ambigu, est tantôt le vassal et le serviteur du lion, tantôt son contestataire, et finit par en être l'usurpateur.



Combat de Renart contre Ysengrin. Les chevaux caparaçonnés, les cottes de mailles, les écus soulignent le caractère chevaleresque parodique du combat entre les deux animaux ennemis. Ms fr. 1581, fol. 6 v^o, XIII^e siècle, Paris, BNF.

Renart entre dans l'imaginaire médiéval avec un handicap. Il est peu présent dans la Bible, mais la référence scripturaire qui lui est de préférence appliquée est celle du Cantique des cantiques (2, 15) : « Attrapez tous les renards, les petits renards ravageurs de vignes, car nos vignes sont en fleur. » Renart apparaît ensuite à l'intérieur du couple antagoniste, loup-renard, dans un poème clérical de la fin du XI^e siècle, l'*Ecbasis cujusdam captivi* (L'évasion d'un prisonnier). C'est l'histoire d'un veau, symbole d'un moine, qui fuit éperdument à travers les Vosges devant un loup ravisseur et meurtrier qui symbolise les laïcs. L'œuvre se replace dans le contexte de la réforme grégorienne et de la querelle des investitures, et elle situe d'emblée le cadre polémique dans lequel s'instruira l'histoire de Renart. L'*Ecbasis* inspire, vers 1150, une épopée animalière en vers composée par un moine ou un prêtre de Gand, l'*Ysengrinus*. Cette épopée a pour thème le conflit opposant le goupil Renart à son oncle le loup Ysengrin qui ne cesse de l'humilier, et à la fin Ysengrin est dévoré par des porcs. L'*Ysengrinus* pose ainsi un contraste qui

sera fondamental dans le *Roman de Renart*, celui entre l'habile Renart et le vilain loup à la fois imbécile et cruel. Si j'avais voulu introduire dans le groupe des héros de ce livre un antihéros, c'est certainement le loup qu'il aurait fallu choisir ; la grande victime de l'imaginaire européen depuis le Moyen Âge, le loup, devient au Moyen Âge à la fois féroce et stupide. L'*Ysengrinus* introduit par ailleurs plusieurs scènes qui deviendront des épisodes célèbres du *Roman de Renart*. Ainsi, le jambon volé, la pêche à la queue, la consultation de Renart médecin.

Malgré ces emprunts et ces héritages, le *Roman de Renart* qui va définitivement faire de Renart un des héros de l'imaginaire médiéval exprime une tout autre atmosphère. C'est une œuvre unique dans l'histoire de la littérature, car le *Roman de Renart* a été constitué par des clercs, puis des historiens de la littérature, à partir de fragments plus ou moins indépendants, composés par des auteurs multiples à des époques diverses entre 1170 et 1250 environ, constituant ce qu'on a appelé des « branches ».

Avant de regarder vivre et agir Renart, soulignons que, parmi les nombreuses espèces naturelles de renard qui existent, le renard du roman et par conséquent de l'imaginaire est celui que les naturalistes appellent *Vulpes vulpes* : il s'agit du renard roux et, la couleur rousse étant depuis la Bible la couleur du mal, celle du pelage de Renart n'a pas peu contribué à la partie négative de son image. Notons enfin qu'au cours du XII^e siècle, en ancien français et dans l'onomastique animalière, le terme de goupil (venu du latin *vulpes*) s'efface peu à peu devant le terme germanique de renard, issu probablement d'un nom propre, Reinhart ou Reginard.

On peut reconstituer à travers les diverses branches du *Roman de Renart* une intrigue plus ou moins continue, comme l'ont fait Robert Bossuat et Sylvie Lefèvre que je suis ici. Renart joue successivement des mauvais tours au coq Chantecler, à la mésange, au chat Tibert, au corbeau Tiécelin et surtout au loup Ysengrin. Il humilie ses louveteaux, couche avec sa femme la louve Hersant, et la viole en sa présence. Ysengrin et Hersant viennent demander justice à la cour du roi, Noble le lion. Renart évite la sentence de la cour en jurant qu'il réparera ses torts. Et il échappe à un piège tendu par la louve et le chien. Il humilie plus que jamais le loup par des tours pendables. À nouveau convoqué à la cour de Noble, il ne s'y rend pas et dévore Coupé la poule. Il finit par se rendre à la cour sur les instances de son cousin Grimbert, le blaireau. Condamné à la potence, il y échappe en jurant d'accomplir un pèlerinage en Terre sainte et, aussitôt libre, il jette la croix et le bourdon et se sauve. Le roi l'assiégera sans succès dans son château souterrain de Maupertuis (la « mauvaise ouverture » désignant l'ouverture du terrier), il commet mille méfaits et tromperies, séduit la lionne, la reine, et veut usurper le trône royal du lion. Mortellement blessé à la fin, il est enterré magnifiquement à la grande joie de ses victimes, mais il ressuscite, prêt à recommencer.

Tel est le héros Renart, entre admiration et détestation, incarnation de

comportements qui se dégradent de l'intelligence vers la tricherie et la trahison par l'intermédiaire de la ruse. Il est l'instrument de l'héroïsation de la ruse dans la culture médiévale et européenne plus que n'importe quel autre héros ambigu dans cet imaginaire où, nous l'avons vu, il n'y a pas de héros parfait (la perfection n'est pas de ce monde). Plus que n'importe quel autre, il suscite l'interrogation : est-il bon ? est-il méchant ?

Par ses agissements à la cour des animaux, il oblige à penser la ruse dans son contexte social et politique. Comme tous les héros du Moyen Âge, il est lié à un lieu ; il est ancré dans la terre, et c'est cette sorte de contre-château qu'est Maupertuis. Surtout, peut-être, il fait apparaître un élément fondamental de l'imaginaire médiéval qu'on ne retrouve nulle part ailleurs avec autant de force : la recherche passionnée et démente de la nourriture. Épopée de la ruse, le *Roman de Renart* est plus encore peut-être une épopée de la faim. Renart est aussi une figure typique des rapports entre hommes et femmes. Renart est bien l'incarnation du mâle féodal qui avec les femmes oscille entre la séduction et la violence.

Enfin, en avançant dans le XIII^e siècle, l'image de Renart prend une allure satirique de plus en plus forte, s'éloigne de plus en plus des traits proprement animaliers de ses débuts, et se diabolise. Il s'identifie de plus en plus avec une *figura diaboli*, et incarne cette image fondamentale du diable qui ne cesse de se renforcer au cours du Moyen Âge, celle du trompeur.

Le *Roman de Renart* a, dans la culture européenne et dans les diverses langues vernaculaires en train de se répandre du XIII^e au XVI^e siècle, une diffusion considérable. En français d'abord, avec *Renart le Bestourné* de Rutebeuf ; *Renart le Nouvel*, de Jacquemart Gielée ; et *Renart le Contrefait*, d'un clerc de Troyes au début du XIV^e siècle. Tous ces textes accentuent le caractère satirique de l'histoire. C'est la veine germanique, allemande et flamande qui se développe le plus, avec surtout la version, dès la fin du XII^e siècle, de *Reinhart Fuchs* de Heinrich der Glichesaere, mais aussi le poème flamand *Van den Vos Reinarde* et sa suite, *Reinaerts Historie* ; une version italienne apparaît à Venise dès le XIII^e siècle, *Rainardo e Lesengrino* ; et finalement, à la fin du XV^e siècle, paraît en Angleterre *Reynard the Fox*, de William Caxton.

Comme l'a bien vu Claude Rivals, après le XII^e siècle, le second grand moment de l'entrée de Renart dans l'imaginaire européen est l'époque classique des XVII^e-XVIII^e siècles où Renart « est écartelé entre la fiction du fabuliste et la science du narrateur ». Le fabuliste, c'est La Fontaine qui met Renart en scène dans vingt-quatre de ses fables. Selon le goût du temps, Renart est toujours le trompeur, le rusé, mais le fabuliste a surtout voulu humaniser l'animal et ce qu'il symbolise, voyant dans les défauts qui le rendaient haïssable au Moyen Âge plutôt des faiblesses qui le rendent humain parce que cherchant à substituer le droit de l'esprit au droit de la force et s'efforçant, dans une société impitoyable, de conserver une niche de liberté. Quant au naturaliste, il s'agit évidemment de Buffon et, bien que le savant ait

eu avant tout le souci de décrire d'une façon scientifique, neutre et impartiale l'animal, il ne peut s'empêcher d'en tracer un portrait dans lequel perce sa sympathie :

Le renard est fameux par ses ruses et mérite en partie sa réputation. Ce que le loup ne fait que par la force, il le fait par adresse et réussit plus souvent [...]. Fin autant que circonspect, ingénieux et prudent, même jusqu'à la patience, il varie sa conduite, il a des moyens de réserve qu'il sait n'employer qu'à propos [...]. Il n'est point animal vagabond, mais animal domicilié⁴³.

La postérité du *Roman de Renart* est surtout importante dans l'aire germanique. Le poème de Heinrich der Glichesaere compte dans sa postérité un illustre texte, celui que consacre à *Reineke Fuchs* Goethe en 1794. Goethe a été dans ce choix très influencé par Herder, qui voyait dans cette histoire le modèle même de l'épopée allemande, et en Renart « rien d'autre que l'Ulysse de tous les Ulysses ». La fièvre qui s'est emparée de Renart à l'époque romantique s'est poursuivie pendant le ^{xx}e siècle, si bien qu'un musée *Reineke Fuchs* s'est ouvert à Linden-Leihgestern⁴⁴. D'autre part, le musée municipal de Lockeren (aux Pays-Bas), en collaboration avec l'université de Lausanne et l'université catholique de Nimègue, a organisé en 1998 des manifestations pour le 500^e anniversaire du plus ancien incunable allemand de *Reynaert*, paru à Lübeck en 1498.

Renart est aussi un héros de la littérature française du ^{xx}e siècle, réagissant contre l'éreintement du personnage au ^{xix}e siècle par le socialiste utopiste Fourier qui voyait dans Renart le type même de la puanteur et de la bassesse, face à l'apologie du chien et à la réhabilitation du loup. Dans la littérature française, de multiples œuvres sont consacrées à Renart, « l'être double et ambivalent qui fascine, entre nature et culture, entre le bien et le mal ». Le romancier Maurice Genevoix, chantre de la nature, publie en 1968 *Le Roman de Renart*. Le livre de Louis Pergaud, *De Goupil à Margot*, est publié dans la populaire collection Folio. Jean-Marc Soyez fait paraître un remarquable roman *Les Renards* (1986) autour du braconnage. Saint-Exupéry, dans son célèbre conte philosophique *Le Petit Prince*, faisait dialoguer le renard avec son jeune héros.

Renart trouve en effet dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle un nouveau moyen d'expression qui lui assure une nouvelle existence : les albums pour les enfants. Ainsi, *Renardeau, un petit renard retrouve une maman*, publié à Munich en 1982, est repris en 1984 par l'École des loisirs, qui adapte en 1990 l'album de la Japonaise Akiko Hayashi, paru en 1989. *Le Renard dans l'île*, d'Henri Bosco, et *Le Renard qui disait non à la lune* (1974), de Jacques Chessex et Danièle Bour, trouvent aussi leur jeune public. Le renard pour adultes de l'imaginaire médiéval est devenu un renard pour enfants⁴⁵.

Non moins étonnant est le destin de Renart au cinéma. Renart est d'abord le héros du remarquable *Roman de Renart* de Ladislav Starevitch qui en reprend les principaux épisodes, avec pour personnages des marionnettes. L'esprit du film est ludique et libertaire ; il montre « la résistance d'un esprit

indépendant à la prétention des puissants à régenter tous les aspects de l'existence ».

Une seconde surprise est la rencontre, dans le monde des dessins animés de Walt Disney, de Renart avec Robin des Bois. Dans le célèbre dessin animé *Robin Hood* de 1973, c'est Renart qui incarne Robin et porte le chapeau de feutre d'Errol Flynn dans le film de Michael Curtiz. Enfin, le plus étonnant est sans doute que le nom espagnol du renard, *zorro*, a baptisé un des plus extraordinaires et populaires héros du cinéma, Zorro qui devient un mythe grâce à Douglas Fairbanks dans le film de Fred Niblo (1920) : *Le Signe de Zorro*, qui se passe au Nouveau-Mexique et en Californie au milieu du XIX^e siècle, annexe au mythe de Renart une nouvelle province démesurée de l'imaginaire, hors d'Europe cette fois-ci, l'imaginaire du Far West, où Zorro-Renart subit une nouvelle métamorphose, celle qui le transforme en justicier masqué⁴⁶.



Robin des Bois entre hors-la-loi et gentilhomme, entre Moyen Âge et XVII^e siècle. Sur cette gravure sur bois de 1600 environ, coloriée postérieurement, Robin Hood, vivant dans le comté de Nottingham au XII^e siècle, est à mi-chemin entre le hors-la-loi armé d'un arc et d'un bâton et

le gentilhomme au pourpoint et au chapeau à plume. C'est l'évolution d'un héros de ballade populaire. Collection particulière.

Robin des Bois

Robin des Bois a peut-être existé, mais il est essentiellement une création littéraire, celle des ballades qui, depuis le XIII^e-XV^e siècle, se sont cristallisées autour de ce personnage surtout lié à l'imaginaire anglais, mais aussi à l'imaginaire européen.

Robin des Bois introduit dans l'imaginaire européen issu du Moyen Âge un personnage représentatif, le hors-la-loi, le rebelle justicier, et un environnement original, la forêt. Le personnage a peut-être réellement vécu dans l'Angleterre du XIII^e siècle, mais son existence est assurée par la littérature et sa plus ancienne mention se rencontre dans le célèbre poème *Piers Plowman* (Pierre le Laboureur) élaboré entre 1360 et 1390 par William Langland⁴⁷. Robin des Bois y est cité comme un héros de ballade populaire, même si nous ne possédons de textes de ballades dédiées à Robin Hood qu'aux XV^e et XVI^e siècles. Robin des Bois n'apparaît donc dans l'iconographie des miniatures médiévales que très tardivement. On a replacé son apparition dans l'histoire sociale de l'Angleterre au XIII^e et surtout à la fin du XIV^e siècle, en écho aux révoltes populaires et aux conflits religieux des années 1380. Robin Hood est le défenseur des humbles et des pauvres, c'est l'homme de la forêt, c'est l'homme d'une bande. Il est toujours flanqué d'un fidèle compagnon (Little John) et d'un moine truculent (frère Tuck). Le romantisme lui adjointra une tendre amie, Maid Marian.

Robin des Bois a un ennemi qui représente le pouvoir politique et social, impitoyable et antipopulaire, le shérif de Nottingham. Il vit et agit le plus

souvent dans la forêt de Sherwood, dans le Nottinghamshire. Signe populaire qui a contribué à assurer son image mythique, c'est un archer. Il a donc cet accessoire emblématique, l'arc, qui l'oppose au chevalier noble à cheval, muni de la lance et de l'épée. C'est un personnage ambigu comme tous les héros du Moyen Âge, entre justice et rapine, droit et illégalité, révolte et service, entre la forêt et la cour. Avec sa troupe où l'on remarque un clerc populaire et protestataire, il dérobe aux riches pour habiller et nourrir les pauvres, il vient au secours des désarmés et des impuissants attaqués par les chevaliers en chemin. Les titres des principales ballades qui lui sont consacrées au ^{xv}^e-^{xvi}^e siècle disent bien ses aventures : « Robin des Bois et le moine », « Robin des Bois et le potier », « Robin des Bois et le shérif », « La geste de Robin des Bois », « La mort de Robin des Bois ».

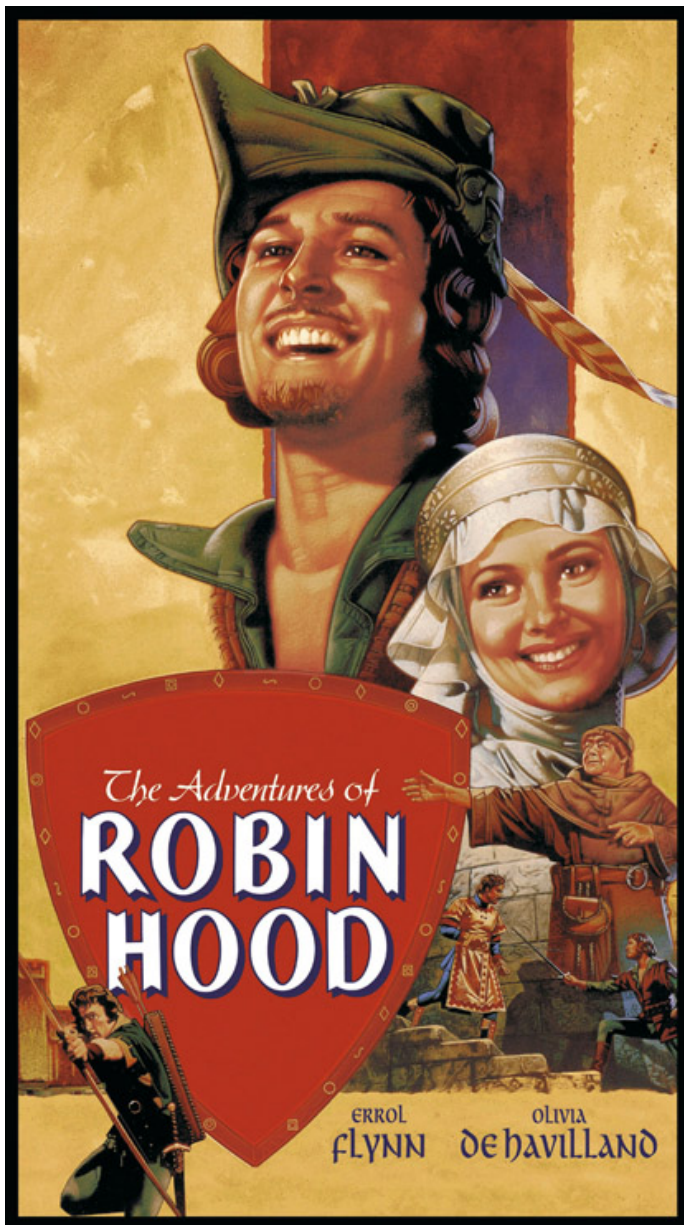
La tradition des ballades qui lui sont consacrées au cours du ^{xvi}^e siècle conduit jusqu'à Shakespeare dont l'œuvre est l'ultime et plus éclatante expression du Moyen Âge. *As you like it* (1598-1600) est une transposition de l'histoire de Robin des Bois, le héros étant un noble privé de ses terres et de ses fonctions par son frère, et qui se réfugie dans la forêt d'Arden.



Robin Hood, héros national romantique. Walter Scott, dans son roman Ivanhoé, en 1819, donne à Robin des Bois des traits qui ne le quitteront plus. Hors-la-loi par désir de justice, il devient un héros du loyalisme monarchique en sauvant Richard Cœur de Lion, de retour de la croisade, des machinations de son frère usurpateur Jean sans Terre. Sur cette peinture illustrant le roman populaire de Rose Yeatman Woolf, inspiré par Ivanhoé, Robin Hood and his Life in the Merry Greenwood (1910-1920), Robin Hood rend hommage à Richard qui lui pardonne ses incartades. Collection particulière.

Le mythe de Robin des Bois offre un cas exceptionnel de personnage imaginaire. Nous avons vu que, souvent, nos héros et nos merveilles sont relancés à l'époque romantique, mais dans le cas de Robin des Bois, c'est une seconde naissance qui se produit dans la littérature romantique. Le père de Robin des Bois dans l'imaginaire moderne et contemporain, c'est le romancier britannique Walter Scott. Robin des Bois apparaît pour la postérité dans le célèbre roman *Ivanhoé* (1819)⁴⁸. Dans ce roman, le coup de génie de Walter Scott est d'avoir fait vivre son héros à la fin du XII^e siècle et de lui avoir donné le beau rôle dans la péripétie la plus passionnée de l'histoire d'Angleterre. Robin, sous le nom de Locksley, protège avec sa bande les Saxons spoliés par les conquérants normands, et prend le parti, contre son frère Jean, du roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion pendant sa captivité en revenant de la croisade. Mieux même, il sauve le roi rentré incognito en Angleterre, et la scène où il lui révèle son identité est un des moments forts du roman. Walter Scott y résout également le problème des rapines de Robin, dont son roi l'absout au regard de ses mérites. Robin déclare : « Mon souverain a le droit de connaître mon véritable nom. Un nom qui je le crains n'a que trop souvent frappé ses oreilles. Je suis Robin Hood de la forêt de Sherwood. » Et le roi Richard de s'écrier : « Ah, le roi des *outlaws*, le prince des bons compagnons ! Qui n'a pas entendu ton nom ? Il est parvenu jusqu'en Palestine. Sois assuré brave Robin Hood que rien de ce que tu as pu faire pendant mon absence et dans ces temps troublés ne sera jamais allégué contre toi⁴⁹ ! »

Robin Hood semble avoir aussi connu le plus vif succès auprès du public américain. En particulier, il est devenu une idole des enfants américains grâce à l'ouvrage d'un auteur et illustrateur de livres, Howard Pyle, qui en a fait le héros de son ouvrage illustré pour enfants *The Merry Adventure of Robin Hood* (1883). En 1890, fut représenté l'opéra à grand succès *Robin Hood*, œuvre du compositeur américain Reginald de Koven (1859-1920), diplômé d'Oxford. Peut-être le succès américain de Robin des Bois vient-il de son assimilation plus ou moins consciente à un héros de western.



Robin des Bois au cinéma : Errol Flynn. Errol Flynn reprend le rôle au cinéma parlant dans The Adventures of Robin Hood de Michael Curtiz (1938). La plume au chapeau est devenue le signe distinctif du héros, et la femme que lui a inventée Walter Scott est incarnée ici par Olivia De Havilland.

En tout cas, un siècle après Walter Scott, c'est le cinéma qui a immortalisé Robin des Bois. Deux grands films où le héros est incarné par une

star de Hollywood assurent ce succès. C'est d'abord le film muet d'Allan Dwan en 1922 avec Douglas Fairbanks comme protagoniste. C'est plus encore le film de William Keighley terminé par Michael Curtiz, *Les Aventures de Robin des Bois* (1938) avec dans le rôle principal Errol Flynn, et à ses côtés une héroïne féminine incarnée par Olivia de Havilland⁵⁰. Robin des Bois a été le héros de nombreux films dont le dessin animé de Wolfgang Reitterman produit par Walt Disney (1973), ces films ayant souvent un titre évocateur comme par exemple *The Story of Robin Hood and his Merrie Men* de Ken Annakin (1952), et *Robin Hood Prince of Thieves* (*Robin des Bois prince des voleurs*) de Kevin Reynolds, avec Kevin Costner (1991). Robin des Bois est un héros si fascinant qu'il a pu inspirer une œuvre mettant en valeur non pas son côté de bandit, mais celui d'homme vieillissant toujours amoureux et toujours en butte aux tracasseries du méchant shérif ; c'est le thème du film original de Richard Leister *La Rose et la Flèche* (*Robin and Marian*), en 1976, avec Sean Connery dans le rôle du héros vieillissant et Audrey Hepburn dans celui de Marian. Robin Hood est depuis le Moyen Âge un héros de l'imaginaire pour tous les âges et tous les temps.



Le cor de Roland. Le cor dont Roland sonne trop tard et en vain à la fin de la bataille est devenu le symbole de son personnage et un attribut de l'impuissance humaine. Sur cette image, les Chrétiens sont devenus des chevaliers du XIII^e siècle et le combat s'est transformé en une bataille contre les Infidèles. Heaumes et boucliers expriment l'évolution du costume et du blason à l'époque féodale, et la nature montagneuse du lieu de la bataille est représentée par des arbres symboliques. D'après le manuscrit de Saint-Gall, XIII^e siècle, collection particulière.

Roland

Roland est un personnage historique, mais de ce personnage on ne sait presque rien. Il n'est connu que par une mention dans la *Vie de Charlemagne* d'Eginhard au début du IX^e siècle.

Il y est présenté comme préfet de la marche de Bretagne. Très tôt, il devient neveu de Charlemagne, et la légende noire de l'empereur en fait le fils des rapports incestueux de l'empereur et de sa sœur. Ainsi, Roland héros sans peur et sans reproche subit malgré tout la tare de sa naissance. Pas plus que les autres, Roland n'est un héros immaculé de l'imaginaire médiéval. C'est par ailleurs, de tous les héros présentés ici, celui qui offre sans doute le caractère le plus lié à une culture nationale, celle de la France. Créé, comme on le verra, par une œuvre littéraire, la *Chanson de Roland*, il est le produit de ce texte que l'on a pu appeler « texte fondateur de notre littérature, de notre culture et de notre histoire, première manifestation créatrice de notre langue⁵¹ ».

La *Chanson de Roland* est née vers 1100 « de la synthèse d'éléments vieux, indéfinissables, et d'éléments créateurs neufs dans l'esprit et l'art d'un poète qu'on peut appeler Turolf [...]. L'apparition de ce chef-d'œuvre, fruit d'une géniale initiative, a périmé les chants et les récits antérieurs⁵² ». L'auteur, Turolf, serait un clerc anglo-normand que l'on voit figuré sur la broderie-tapisserie de Bayeux, et Guillaume de Malmesbury raconte vers 1125 qu'il y avait à la bataille de Hastings, qui livra l'Angleterre à Guillaume le Conquérant, un jongleur qui entraînait les troupes normandes aux accents d'une *Cantilena Rolandi*. Il y eut sans doute une version primitive de la *Chanson de Roland* reflétant l'esprit national du royaume capétien vers le milieu du XII^e siècle, inspiré par saint Denis. Mais le manuscrit sur lequel est

fondée l'édition moderne de la *Chanson* est une version anglicisée et modernisée dans l'entourage du roi anglo-normand Henri II Plantagenêt, conservée dans un manuscrit d'Oxford des années 1170-1180.

La *Chanson de Roland* raconte un épisode, dont la base est probablement historique, des expéditions de l'armée carolingienne en Espagne où l'empereur combat les rois sarrasins et en particulier celui de Saragosse, Marsile. Auprès de Charlemagne se disputent le belliqueux Roland et le pacifiste Ganelon. Charlemagne décide de proposer la paix à Marsile, mais Ganelon, par haine de Roland, incite Marsile à attaquer par trahison l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne dont le commandement est confié à Roland. L'attaque imprévue se produit dans les Pyrénées au passage du col de Roncevaux où une immense armée sarrasine attaque la petite armée chrétienne commandée par Roland, assisté de son compagnon Olivier et de l'archevêque Turpin. Il faudrait appeler l'empereur et le gros de ses troupes à la rescousse, mais Roland par fierté s'y refuse et quand il se résigne à sonner du cor pour appeler Charlemagne, c'est trop tard. Roland et ses compagnons ne peuvent que vaillamment se défendre ; ils sont tués jusqu'au dernier. Charlemagne arrivé trop tard ne peut que leur faire donner une sépulture décente et, quand il rentre à Aix-la-Chapelle et annonce la mort de Roland à sa fiancée la belle Aude, celle-ci meurt. Le vieil empereur constate en gémissant qu'il va lui falloir recommencer la lutte avec les Sarrasins.

La *Chanson de Roland* est tout imprégnée de l'esprit de croisade, mais au cours des siècles ce n'est pas cet esprit qui a laissé l'empreinte la plus forte dans l'imaginaire. Son principal legs, c'est la figure de Roland, devenu le modèle du chevalier chrétien, et plus tard, comme on verra, le modèle du chevalier français.

Dans la *Chanson*, le personnage de Roland s'affirme à travers ses relations avec quatre personnages. On a surtout retenu le contraste entre Roland et Olivier, ami très cher, et pourtant très différent de comportement et de caractère. La *Chanson* dit : « Roland est preux, mais Olivier est sage. » Roland est emporté, ce qui permettra plus tard, dans la littérature, d'en faire aisément un « furieux ». Olivier est plus posé ; au fond, le chevalier parfait pour la *Chanson* serait une union entre les deux, où la mesure tempérerait la démesure. Il est remarquable que, dans l'imaginaire européen et notamment français, c'est le personnage excessif qui a pris le dessus. Il reste que, comme Pierre Le Gentil l'a bien vu, le Roland de la *Chanson* est un personnage qui a ses faiblesses. Il est avant tout humain, et il participe ainsi à cette humanité dont nous avons vu qu'elle est le partage de tous les héros de l'imaginaire médiéval et européen. L'autre couple est celui de Roland et de Charlemagne. On a bien souligné que la *Chanson de Roland* est le poème de la vassalité. C'est l'œuvre qui exprime par excellence l'esprit féodal avec pour base les rapports entre le seigneur et le vassal. Les vitraux de Chartres associent étroitement l'image de Roland à celle de Charlemagne. Il me semble que c'est la figure du roi (ici empereur) qui est surtout évoquée. Charlemagne n'est pas

un autocrate, il consulte, prend conseil, évalue les risques, se lamente de ses obligations. Il manifeste que dans l'imaginaire européen le pouvoir politique suprême n'est pas un pouvoir absolu, ce qui fait de la période absolutiste du pouvoir monarchique du ^{XVI}^e au ^{XVIII}^e siècle non pas l'aboutissement de l'idéologie politique européenne, mais une parenthèse dans cette évolution.

Après Olivier, après Charlemagne, Roland a des rapports privilégiés avec l'archevêque Turpin. Ce personnage, qui connaîtra lui aussi une postérité littéraire importante, est évidemment le représentant de l'Église. Le couple manifeste l'irréductibilité du laïc au clérical et *vice versa*, l'idéal étant qu'entre les représentants de la première fonction, celle qui prie, et de la deuxième fonction, celle qui se bat, les relations soient aussi bonnes qu'entre Roland et Turpin. Enfin, Roland se situe par rapport aux relations entre les sexes. Mais Aude a une place ambiguë dans la *Chanson*. Elle est la compagne à laquelle aspire le héros, et le poème s'achève pratiquement sur la mort d'Aude. Mais, par ailleurs, toute l'intrigue se joue entre hommes. C'est bien le « mâle Moyen Âge » de Georges Duby. Le héros Roland se distingue aussi par la possession et l'usage d'objets empreints d'un caractère sacré. C'est d'abord l'épée, Durandal, qui a un nom à l'instar d'un être vivant et est l'inséparable compagne de Roland. Et le cor ou olifant qu'il porte à sa ceinture est aussi un objet sacré. Producteur de sons, d'appels, géniteur de secours que l'on a pu comparer à une corne d'abondance sonore.

Roland participe aussi de l'image traditionnelle du héros par l'importance donnée à sa mort et à son tombeau. La *Chanson* n'est qu'une longue agonie. Et Roncevaux est le plus prestigieux des tombeaux. C'est un tombeau d'autant plus original qu'il met en valeur un caractère spécifique de Roland, d'une grande importance. Toute la chanson baigne dans la nature, une nature montagnaise dans laquelle l'épopée du héros se déroule constamment à ciel ouvert. Il est remarquable que le souvenir légendaire de Roland se manifeste souvent dans la nature. C'est là qu'il y a laissé ses principales traces mythiques, qu'il s'agisse de rochers tranchés en deux par Durandal comme la brèche de Roland dans le cirque de Gavarnie, dans les Pyrénées françaises, ou le rocher de S. Terenzo près de La Spezia. Beaucoup de lieux, notamment en Italie, portent aussi la marque des « genoux » de Roland. Un héros, on l'a vu, est lié à un lieu, à un espace ; Roland est un héros multispatial. Roland s'est aussi inséré dans le monde imaginaire parmi un autre type d'hommes merveilleux, les géants. À Ronco di Malio, près de Savone, il a laissé la trace d'un pied gigantesque. Sa plus étonnante image légendaire est celle de la statue que lui a dédiée en 1404 la ville de Brême en Allemagne. C'est une statue de cinq mètres de haut, érigée devant l'hôtel de ville comme symbole des droits et des privilèges de la cité. Elle a été au cours de l'histoire souvent promenée en procession et existe toujours.

C'est pendant la période qu'on considère comme la transition du Moyen Âge à la Renaissance, et qui n'est pour moi qu'une phase du long Moyen Âge historique qui a continué jusqu'au ^{XVIII}^e siècle, que se produit une importante

métamorphose de Roland. Roland est saisi en Italie par un courant idéologique et culturel, en particulier favorisé par la grande famille princière des Este à Ferrare. Roland y devient le héros de ces nouvelles épopées dans lesquelles l'esprit chevaleresque prend des dimensions échevelées. C'est un des plus beaux produits de l'imaginaire médiéval flamboyant. Les œuvres qui présentent cette nouvelle image de Roland sont la création de deux grands écrivains favorisés par les princes d'Este. Le premier, Boiardo, est un humaniste qui compose entre 1476 et 1494 un *Orlando innamorato*. Il y combine le cycle carolingien et le roman arthurien. Il y développe surtout des sentiments amoureux alambiqués, en particulier chez un couple nouveau, celui de Roland et de la belle Angélique. Boiardo inspire le grand poète de Ferrare du début du XVI^e siècle, l'Arioste, qui compose de 1516 à 1532 l'*Orlando furioso*. L'épopée raconte la guerre entre les rois mécréants Agramant et Rodomont (d'où vient rodomontade) et les chrétiens Charlemagne et Roland. On y raconte les amours malheureuses de Roland et d'Angélique. Ce qui fait sombrer Roland dans la folie qui explique le titre du poème. Mais on y voit aussi les amours du Sarrasin Roger pour Bradamante et sa conversion au christianisme à l'origine de la famille d'Este. Roland devient avec l'Arioste le héros d'un imaginaire médiéval flamboyant, un héros chevaleresque et précieux. La postérité de Roland est restée tantôt proche de la *Chanson de Roland* ancienne, et tantôt marquée par le *Roland furieux* plus moderne. La tradition de l'Arioste s'est continuée notamment en Sicile, soit dans les sculptures des montants des charrettes, soit surtout dans les personnages des théâtres de marionnettes. L'avatar italien qui a créé le Roland furieux a fait aussi apparaître un nouveau type de héros chevaleresque, celui du *paladin*. Le mot vient du français *palatin*, devenu dans l'italien du XIII^e siècle *paladino*, personnage valeureux, chevalier, et qui a désigné en particulier les pairs de Charlemagne. C'est le terme employé par l'Arioste dans l'*Orlando furioso* et de là il revient en français au XVI^e siècle. Roland désormais appartient à ce type spécifique de héros chevaleresque, le paladin.

Christian Amalvi a raconté comment une autre lignée de l'histoire de l'imaginaire a fait naître dans la France du XIX^e siècle un Roland national et même laïc. Comme la plupart des héros du Moyen Âge, Roland est d'abord saisi par le romantisme, et en France deux grands poètes romantiques lui consacreront des poèmes qui trouveront à la fin du siècle leur place dans les récitations des écoliers. C'est *Le Cor* d'Alfred de Vigny, et *La Légende des siècles* de Victor Hugo. Cependant, tout se prépare pour populariser la *Chanson de Roland*. Une première édition à la fois savante et accessible est donnée par Francisque Michel en 1837. Puis, après que Victor Duruy aura, en 1867, introduit l'enseignement de l'histoire à l'école primaire, la *Chanson de Roland* deviendra une source historique à partir du moment où se développeront les traductions en français moderne. La traduction décisive par son influence sera celle de Léon Gautier en 1880, œuvre du savant qui à la même époque publie la grande somme *La Chevalerie*, qui assure dans le

même temps la connaissance et le prestige de cette classe sociale et de son idéologie. Après 1870, Roland prend place parmi d'autres héros guerriers qui sont embrigadés par les enseignants du primaire et du secondaire sous la bannière de la revanche contre les Prussiens. Il y a Vercingétorix, Du Guesclin, Jeanne d'Arc, Bayard, Turenne, Hoche et Marceau. Le vaincu Roland en est. Il inspire aussi bien les Français catholiques et monarchiques, ce qui est normal, que les républicains et laïcs, ce qui est plus étonnant. Mais Michelet leur a appris à considérer la *Chanson de Roland* comme l'œuvre du génie populaire français, comme l'émanation de l'âme collective. Jeanne d'Arc, canonisée après la guerre de 1914-1918 et elle aussi reconnue par les Français de toutes idéologies, prendra la place assumée au temps de Jules Ferry par Roland.

La place du héros Roland dans l'imaginaire européen est aujourd'hui assez vague. Si, en Italie, en dehors des marionnettes siciliennes, le cinéma a plus ou moins continué l'héritage de l'Arioste dans des films comme *Orlando e i Paladini di Francia* (Roland, prince vaillant) de Pietro Francisci (1958) et *I paladini* (Le Choix des seigneurs) de G. Battiato (1984), en France Roland ne semble avoir inspiré qu'une œuvre archaïque de Louis Feuillade, *Roland à Roncevaux* (1913), et une œuvre très marginale quoique fascinante *La Chanson de Roland* de Franck Cassenti (1978).

L'actualité ne semble pas favoriser une renaissance du héros Roland. Mais l'imaginaire est tellement tributaire des aléas et des avatars de l'Histoire qu'on ne peut pas savoir si le paladin qui a beaucoup fait rêver ne retrouvera pas une place dans l'imaginaire européen.

Tristan et Iseult

« La légende de Tristan et d'Iseult est avec le Graal le plus grand mythe qu'ait conçu l'Occident médiéval, mythe de l'amour fatal menant à la mort », écrit Jean-Marie Fritz.

Si cette légende est devenue un mythe caractéristique de l'imaginaire européen, on l'a aussi souvent rapprochée soit du folklore universel, soit d'une légende d'origine persane. L'histoire persane de Wis et Ramin rappelle l'histoire du trio Marc, Tristan, Iseult. Mais l'essentiel de la légende semble bien provenir de la culture celtique et s'être diffusé à partir du XII^e siècle dans toute l'Europe chrétienne. Par ailleurs, si Tristan et Iseult sont des héros emblématiques du Moyen Âge, le couple est devenu l'incarnation de l'amour moderne et n'est en rien confiné à l'époque médiévale. Si le Graal n'est évoqué dans ce livre, en tant que merveille du Moyen Âge, que dans les articles présentant des héros chevaleresques, Tristan et Iseult y ont leur place parce qu'ils offrent mieux que tout autre mythe l'image médiévale de la femme, celle du couple, et celle d'un sentiment qui, à côté de la fidélité féodale, est sans doute le plus grand héritage de valeur affective que le Moyen Âge ait légué à l'Occident, l'amour courtois⁵³.

Le mythe est contenu dans une série de textes en général fragmentaires. L'ensemble comprend deux romans en vers, l'un écrit en Angleterre par Thomas en 1170-1173, et défini comme une version courtoise – il ne reste qu'environ le quart du texte –, l'autre, composé vers 1180 par un poète d'origine normande, Bérout, et dite version commune, dont il ne reste qu'un fragment de 4 485 vers. S'y ajoutent trois nouvelles en vers : deux *Folies de Tristan*, appelées d'après l'endroit où l'on a découvert les manuscrits la *Folie*

de Berne et la *Folie d'Oxford* ; la troisième nouvelle est un lai de Marie de France, le *Lai du chèvrefeuille*. Il faut y ajouter la saga scandinave de Tristan et Iseult, composée par frère Robert sur l'ordre du roi Håkon IV de Norvège (1226). Le *Tristan en prose* est une réécriture vers 1230 du mythe de Tristan et Iseult sous forme d'un très long roman, influencé par le *Lancelot en prose* : le récit se déroule à la fois à la cour du roi Marc, mari d'Iseult et oncle de Tristan, et à celle du roi Arthur. Tristan devient un chevalier de la Table ronde, et un quêteur du Graal. Très tôt, le mythe de Tristan et Iseult se répandit dans toute l'Europe chrétienne, et en dehors de la saga norroise déjà citée il faut mentionner le roman d'Eilhart d'Oberg, du dernier quart du XII^e siècle, puis les adaptations, toujours en moyen haut allemand, composées entre 1200 et 1210 par Gottfried de Strasbourg et ses continuateurs, Ulrich de Türheim et Heinrich de Freiberg. Vers 1300, un auteur anonyme a écrit en Angleterre, en moyen anglais, *Sir Tristrem*. On a trouvé dans la bibliothèque Riccardiana de Florence une version italienne en prose que l'on peut dater de la fin du XIII^e siècle, et qu'on a appelée *Tristano Riccardiano*.



Le philtre d'amour. Dans l'histoire de Tristan et Iseult, les bateaux circulant entre Bretagne continentale et Bretagne insulaire sont très actifs. Sur le bateau où Tristan ramène Iseult destinée à devenir l'épouse de son oncle le roi Marc, les deux jeunes gens se livrent au jeu seigneurial des échecs, mais boivent aussi inconsciemment le philtre qui en fera d'inséparables amants. L'amour est fatalité. Tristan de Léonois, Tristan et Iseult, ms fr. 112, fol. 239. Paris, BNF.

On peut, à partir de ces textes, résumer la légende de Tristan et Iseult de

la façon suivante. L'orphelin Tristan est élevé par son oncle, le roi Marc de Cornouailles. Lors d'un voyage en Irlande, il délivre d'un dragon (on reconnaît ici la légende de saint Georges et le caractère chevaleresque de Tristan) Iseult, fille de la reine d'Irlande, et obtient sa main pour le roi Marc. Mais, lors du voyage en mer, il boit par erreur avec Iseult le philtre d'amour préparé par la mère d'Iseult pour sa fille et le roi Marc. Emportés l'un vers l'autre par un amour irrésistible, les jeunes gens deviennent amants. La suivante, coupable de l'erreur du philtre, remplace pendant la nuit de noces Iseult auprès du roi Marc à qui elle sacrifie sa virginité. Dans une série de péripéties romanesques, Tristan et Iseult cherchent à cacher leurs amours au roi Marc, méfiant, à ses barons, hostiles au jeune couple, et à ses vassaux qui tiennent plus ou moins le roi Marc à leur merci. Pris enfin en flagrant délit, ils sont condamnés à mort par le roi Marc. Ils s'enfuient dans la forêt du Morois où ils vivent dans une errance misérable. Marc les y surprend, mais leur attitude étant chaste, il les épargne et ils reviennent à la cour. Un serment ambigu lave Iseult de l'accusation d'adultère, Tristan se venge de ses ennemis les barons, mais le roi Marc l'exile. Les amants ne se voient plus désormais que de loin en loin en cachette, lors de venues de Tristan à la cour, sous des déguisements de pèlerin, de jongleur, de fou. Il doit épouser la fille du roi de Carhaix, Iseult-aux-Blanches-Mains, mais reste fidèle à Iseult-la-Blonde, et ne consomme pas son mariage avec l'autre Iseult. Blessé par une flèche empoisonnée, il fait venir à son chevet Iseult-la-Blonde ; mais Iseult-aux-Blanches-Mains, jalouse, au lieu de la voile blanche qui doit annoncer l'arrivée d'Iseult-la-Blonde, fait mettre à la place une voile noire, annonçant son absence. Tristan, désespéré, se laisse mourir, et Iseult-la-Blonde ne peut que se jeter sur son cadavre et mourir à son tour.

Le mythe de Tristan et d'Iseult a profondément marqué l'imaginaire européen. L'image du couple et celle de l'amour en ont été très influencées. Le philtre est devenu le symbole du coup de foudre et de la fatalité de l'amour. L'histoire du trio a fortement lié l'amour passion à l'adultère. Enfin, le mythe a enraciné, dans l'imaginaire occidental, l'idée du lien fatal entre l'amour et la mort. Déjà Gottfried de Strasbourg, au ^{xiii}e siècle, écrivait : « Ils ont beau être morts depuis longtemps, leurs noms charmants continuent de vivre, et leur mort vivra longtemps encore, à jamais, pour le bien de ce monde ; leur mort ne cessera d'être pour nous vivante et neuve [...]. Nous lirons leur vie, nous lirons leur mort, et ce nous sera plus doux que le pain. » On notera aussi le relatif effacement et la relative impuissance de Marc aussi bien en tant que mari qu'en tant que roi. Tristan et Iseult s'inscrivent dans une limitation du pouvoir conjugal et du pouvoir monarchique. Le mythe situe l'amour dans la marginalité sinon la rébellion.

On s'est demandé si le mythe de Tristan et Iseult relève tout entier de la courtoisie ou y échappe au moins partiellement. Il semble bien que même dans la version courtoise les aspects discourtois (ce que l'on trouvera avec l'idéologie des troubadours) marquent le mythe de Tristan et Iseult. Christiane

Marchello-Nizia a souligné que l'histoire se situe en dehors de l'éthique courtoise dans les relations entre le chevalier et sa dame. « La dame courtoise a d'abord cette fonction civilisatrice ; elle intègre le jeune homme à la société féodale, lui en fait partager les valeurs [...]. Or, l'histoire de Tristan apparaît, bien au contraire, comme une série de renoncements, comme une marginalisation progressive, aboutissant à la mort. Il faut examiner dans cette perspective les déguisements de Tristan : contrairement à la dame courtoise qui incite à l'exploit des armes, l'amour qu'il porte à Iseult excite chez Tristan non les facultés guerrières, mais la ruse et l'affabulation. »

L'intérêt pour le mythe de Tristan et Iseult passionne toujours l'imaginaire des hommes et des femmes des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. Au milieu du ^{xv}^e siècle, le poète anglais Malory compose un *Tristram de Lyone* qui connaît un grand succès. Au ^{xvi}^e siècle, des ballades danoises sont consacrées à la légende. L'Allemand Hans Sachs écrit en 1553 un *Tristan mit Isolde*. En 1580 paraît un *Tristan et Iseult* en serbo-croate. Après l'effacement des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, le mythe connaît l'habituelle renaissance romantique. A. W. Schlegel compose en 1800 un *Tristan* inachevé ; Walter Scott édite en 1804 *Sir Tristrem* ; une saga de *Tristran* est publiée en 1831 en islandais.

La renaissance et la diffusion du mythe de Tristan et Iseult sont liées en France à l'activité érudite du ^{xix}^e siècle. Francisque Michel édite de 1835 à 1839 le corpus des romans de Tristan en vers. En 1900, Joseph Bédier publie une reconstitution moderne du corpus tristanien sous le titre *Le Roman de Tristan et Iseult*, et touche un vaste public avec ce qu'il appelle lui-même « une belle histoire d'amour et de mort ».

Entre-temps, Tristan et Iseult ont revécu dans la poésie anglaise avec les poèmes de Matthew Arnold en 1852, et le *Tristram of Lyonesse* de Swinburne. Surtout, ils ont connu une nouvelle vie grâce à la musique de Richard Wagner. Wagner a formé en 1854 le premier projet d'un *Tristan et Isolde* et sous l'influence de Schopenhauer a accentué le caractère tragique et pessimiste du mythe dont, comme à l'habitude, il a écrit lui-même les paroles en même temps que la musique. Il a achevé *Tristan et Isolde* en 1859-1860, et la première représentation a eu lieu en 1865 au Hoftheater de Munich sous la direction de Hans von Bülow au moment où Wagner devient l'amant de la femme de celui-ci, Cosima, fille de Liszt, leur liaison donnant naissance à une fille qu'ils appellent Isolde.

Au ^{xx}^e siècle, après l'opéra au ^{xix}^e, c'est le cinéma qui donnera au mythe de Tristan et Iseult un nouveau chef-d'œuvre en leur insufflant une nouvelle vie sous le signe fatal de l'amour et de la mort. C'est *L'Éternel Retour*, de Jean Delannoy, sur un texte de Jean Cocteau, les amants mythiques étant incarnés par Jean Marais et Madeleine Sologne.



Cette miniature représente deux troubadours dont l'un, couronné, est le roi Alphonse X, jouant sur le luth. Cantigas de Santa Maria (détail), XIII^e siècle. Madrid, bibliothèque de l'Escorial.

Le troubadour, le trouvère

« Troubadour » est la version française de l'ancien provençal *trobador* apparu au XII^e siècle.

Pour désigner un des poètes lyriques qui fondèrent la littérature de Languedoc et introduisirent en Europe ce que l'on a appelé à la fin du XIX^e siècle l'amour courtois. Le terme trouvère est la version en langue d'oïl du mot *trobador*, et désigne les poètes lyriques en langue d'oïl qui sont apparus un peu plus tard dans la France du Nord à l'imitation des troubadours occitans. Le terme vient de *trobar*, trouver, en occitan, et définit un inventeur de mots et de poèmes. L'accent mis sur le génie créateur du troubadour, son rôle culturel et social dans l'Occitanie et plus tard dans l'ensemble de l'Europe chrétienne des XII^e et XIII^e siècles, est tel que le troubadour et le trouvère sont dignes de figurer parmi les héros du Moyen Âge, et que la littérature qu'ils ont créée, les valeurs qu'ils ont chantées – essentiellement l'amour – sont dignes d'être considérées comme des merveilles.

La littérature des troubadours est une création laïque élaborée dans les cours féodales du Midi, d'abord en Aquitaine et en Provence, ensuite en Catalogne et en Italie du Nord.

Les troubadours témoignent dans ce livre de la multiplicité des lieux et des origines des cultures qui sont les principales composantes de la culture médiévale. On a vu l'importance de la culture celtique, les troubadours témoignent de l'importance de la culture occitane.

Les troubadours ont été les inventeurs et les chantres de la « *fináamor* ». La *fináamor* est partiellement liée à la courtoisie, à l'idéal aristocratique d'un art de vivre impliquant politesse, raffinement des mœurs, élégance, mais aussi sens de l'honneur chevaleresque.

La *fináamor* est la liaison amoureuse qui met en œuvre un art d'aimer élaboré par les troubadours. L'objet de cette liaison est une femme mariée, qui

inspirer à un amant un sentiment qu'il traduit en lui faisant la cour et en lui présentant une requête sous forme de message exprimé par les poèmes ou chansons des troubadours. Cette liaison est calquée sur le modèle féodo-vassallique, la femme aimée est la dame (*mi dona* signifie « monseigneur » en occitan), et l'amoureux, ainsi que le troubadour qui est son messager, est son vassal.

Le but de la *finamor* est la satisfaction affective et charnelle que les troubadours appellent la *joy*. On a pu définir la *finamor* comme « une érotique de la maîtrise du désir ». Malgré ses liens avec la courtoisie, la poésie des troubadours peut aussi relever de courants anticourtois. René Nelli affirme qu'il a existé « à toutes les époques de la lyrique occitane, des "poèmes sauvages", peu conformes à l'idéal courtois et en réaction contre lui, où se donnaient libre cours, aussi crûment que dans les chants des anciens *goliards*, les instincts égoïstes et misogynes de ces barons paillards et batailleurs. On a pu parler de littérature anticonformiste, d'amour discourtois, et de lyrique obscène ».

Un problème dont on discute encore aujourd'hui est de savoir si les troubadours ont servi la promotion et l'exaltation de la femme, ou n'ont été que les alibis d'une misogynie fondamentale de la société médiévale. Jean-Charles Huchet a défini la *finamor* « comme art de la mise à distance de la femme par les mots ». Serviteurs de la dame, les troubadours en seraient aussi les geôliers. On a souligné combien le personnage du troubadour et sa production littéraire et musicale étaient liés à un centre aristocratique, celui de la cour. Plus contestable est le rôle que l'on a voulu attribuer, dans le mécénat des troubadours, à quelques femmes de haute noblesse. Si le rôle d'Ermengarde, vicomtesse de Narbonne (morte en 1196), et, pour la France d'oïl, de la comtesse Marie de Champagne (morte en 1198), fille du roi de France Louis VI et d'Aliénor d'Aquitaine, et protectrice entre autres du grand poète Chrétien de Troyes, est assuré, le mécénat d'Aliénor d'Aquitaine (1122-1204) est moins sûr.

Le premier troubadour reconnu est un grand seigneur, Guillaume IX, né en 1071, duc d'Aquitaine de 1086 à 1126, qui fit de sa capitale de Poitiers le centre de la première floraison des troubadours. Mais si Guillaume IX est un grand lyrique, c'est aussi un poète obscène et misogyne. Dès le milieu du XIII^e siècle, sa *Vida* affirme : « Le comte de Poitiers fut des plus grands trompeurs de femmes. Il connaissait l'art de faire des vers et de chanter et erra de par le monde pour mieux séduire les femmes. »

L'art des troubadours se répandit dans la France du Nord grâce à de nouveaux héros qui en étaient les équivalents, les trouvères. Les régions où les trouvères furent particulièrement nombreux et actifs furent la Champagne, la Picardie et l'Artois. Mais, au XIII^e siècle, ils se répandirent dans toute la France d'oïl, et Arras où bourgeois et trouvères se retrouvaient dans une société culturelle, le Puy, devint un grand centre de poésie et de musique lyrique. Au milieu du XII^e siècle, le troubadour occitan Jaufré Rudel, seigneur

de Blaye, partit à la croisade, inventa la poésie de l'*amor de lonh* (amour de loin). Marcabru fut au milieu du XII^e siècle le premier poète du *trobar clus*, c'est-à-dire du « trouver fermé », forme hermétique de la poésie des troubadours qui séduisit de nombreux Européens, y compris le jeune François d'Assise.

À côté de l'amour, la guerre fut aussi un thème privilégié des troubadours qui chantaient la prouesse des héros guerriers. Ainsi, Bertran de Born (1159-1195) déclare : « Je vous le dis, je ne me délecte pas autant à manger, boire et dormir qu'à entendre crier : "Sus !" des deux côtés, hennir des chevaux démontés et crier : "Au secours, au secours", et à voir tomber humbles et grands dans l'herbe des fossés, et à voir, fichés dans les flancs des morts, les éclats de lances avec leur flamme. »

La croisade des Albigeois, au début du XIII^e siècle, bouleversa la société qui avait créé les troubadours. Et, au cours du XIII^e siècle, l'œuvre des troubadours changea, en particulier en s'exprimant dans de nouveaux genres littéraires, tel le roman : *Flamenca*, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, composé en Rouergue dans l'entourage du seigneur de Roquefeuille, est l'histoire d'un seigneur dupé par sa jeune épouse et son amant. Surtout, on écrit des biographies des troubadours, les *Vidas*, qui font de ces héros littéraires des héros sociaux aussi, *Vidas* complétées par des textes faisant la liaison entre la vie du troubadour et son œuvre à la gloire de la *finàmor*, les *razos*.

De même, si le statut social des troubadours avait été dès l'origine très divers, comprenant côte à côte de grands seigneurs, de petits et moyens nobles, des bourgeois et des roturiers, au service de valeurs essentiellement aristocratiques, au cours du XIII^e siècle le nombre de troubadours non nobles augmenta, même si leur production continuait souvent à être marquée au sceau de la courtoisie.

On a estimé que Guiraut Riquier (vers 1230-vers 1295), né à Narbonne, d'origine modeste, et travaillant aussi bien pour le vicomte de Narbonne que pour le roi de France ou le roi de Castille, avait été « le dernier troubadour ». C'est en tout cas le dernier grand poète de la *finàmor*. Ultime nouveauté, à la fin du XIII^e siècle, les troubadours chantaient de plus en plus une dame exceptionnelle dont le culte avait atteint une extraordinaire ferveur, la Vierge Marie.

Plus nettement peut-être encore que pour d'autres héros de l'imaginaire médiéval, les troubadours redevinrent des héros de la culture, en particulier en France, avec le romantisme. Plus encore, la renaissance des langues et des passions régionales fit revivre les troubadours au centre d'une renaissance occitane. Tandis que Gaston Paris employait pour la première fois l'expression « amour courtois » dans un article sur Chrétien de Troyes en 1883, l'expression « style troubadour » désignait depuis 1851 un style pseudo-gothique en architecture, et les historiens de la littérature parlaient depuis 1876 de « genre troubadour ».

Les troubadours sont aujourd'hui encore des héros bien intégrés dans l'imaginaire européen, présents d'une façon privilégiée dans la mémoire occitane, et les troubadours ont été adoptés par les formes les plus modernes et les plus populaires de la culture contemporaine. Ils appartiennent aussi bien à l'univers de la publicité qu'à celui de la nouvelle musique des jeunes. Un groupe de chanteurs rock toulousain en témoigne : les Fabulous Trobadors.

La Walkyrie

Walkyrie vient de deux termes en vieux norrois signifiant « tombé » et « choisir ». Les Walkyries semblent avoir été à l'origine des démons des morts ou des démons psychopompes de la mythologie scandinave.

À l'époque des Vikings, elles semblent s'être transformées soit en amazones, soit en filles d'Odin, le principal des dieux scandinaves. Ce sont des vierges qui conduisent les héros tombés glorieusement sur les champs de bataille au paradis primitif des Scandinaves, le Walhalla. On trouve la trace des Walkyries soit dans l'épopée germanique de la fin du XIII^e siècle la chanson des Nibelungen, soit dans des textes en vers ou en prose où des légendes et des chants auparavant diffusés oralement ont été couchés par écrit. Les principaux sont les chants de l'*Edda* poétique, chants de dieux et de héros composés entre le IX^e et le XII^e siècle et contenus dans un manuscrit islandais du dernier tiers du XIII^e siècle, ceux de l'*Edda* en prose du poète islandais Snorri Sturluson (1179-1241), et la *Völsungasaga* qui relie la lignée des Völsunge, ancêtres de Sigurd, au dieu principal de la mythologie germanique Odin.

Héroïne imaginaire, la Walkyrie figure ici parce qu'elle incarne la présence importante à côté de l'imaginaire celtique de l'imaginaire scandinave et germanique dans l'imaginaire médiéval, légué à l'imaginaire européen. Après Tristan et Iseult, la Walkyrie affirme aussi l'importance dans l'histoire de l'héritage de l'imaginaire médiéval dans l'œuvre de Richard Wagner au XIX^e siècle.

Les Walkyries étaient en général au nombre de neuf, ou parfois de douze.

La Walkyrie, devenue une héroïne de l'épopée médiévale germanique, s'incarne depuis la fin du XII^e siècle, dans l'épopée du *Nibelungenlied*, dans le personnage de Brunhilde (Brynhild). Brunhilde ayant désobéi à Odin, celui-ci la punit en l'endormant et en lui retirant son statut de Walkyrie. Désormais, elle sera une simple mortelle qui devra épouser celui qui la réveillera ; mais elle fait le serment qu'elle n'épousera qu'un homme qui ne connaîtra pas la peur. Brunhilde est réveillée par le roi Sigurd et ils échangent des serments de mariage sans consommer celui-ci. Mais Brunhilde épouse Gunnard ou Gunther, un Nibelung, tandis que Sigurd épouse Gudrun (ou Kriemhild), sœur de Gunnard. Brunhilde, jalouse et blessée dans son honneur, exige de Gunnard la mort de Sigurd, mais c'est Gutthorn, un troisième Nibelung, qui tue Sigurd pendant son sommeil. Brunhilde terrassée par la douleur se fait brûler sur le bûcher funéraire en même temps que le cadavre de Sigurd.

LA WALKYRIE



POÈME ET MUSIQUE DE

RICHARD WAGNER

PARIS: P. SCHOTT & C^o, 70, Rue du Faubourg S^t Honoré.

La Walkyrie : poème et musique. Cette affiche pour une représentation de La Walkyrie de Wagner à l'Opéra montre de façon dramatique la Walkyrie au milieu des flammes de l'enfer.

Le mythe de la Walkyrie est une illustration des couples formés d'un être surnaturel et d'un mortel, en général de condition chevaleresque. La Walkyrie devenue une mortelle n'échappe pas à son origine surnaturelle. Cette héroïne illustre aussi l'importance dans l'imaginaire médiéval de la violence guerrière

et de la lutte contre les monstres. La femme y est un être lié à la mort.

La Walkyrie, qui à l'origine conduit les héros guerriers vers le paradis, finalement les entraîne dans un amour dont le terme fatal est la mort. Dans l'opéra de Wagner, la Walkyrie Brunhilde est la fille favorite du dieu suprême Odin devenu Wotan. Elle est aussi sa confidente et elle a huit sœurs. Wagner reprend ensuite la désobéissance de Brunhilde qui veut protéger Siegmund, fils du roi Völsung, arrière-petit-fils d'Odin. Brunhilde redevenue créature humaine décide de suivre son époux Siegfried dans la mort, mais met aussi le feu au Walhalla, détruisant l'univers divin traditionnel. Ce crépuscule des dieux évoque évidemment le crépuscule d'Arthur et des chevaliers de la Table ronde dans *La Mort le roi Arthur*, du début du XIII^e siècle. L'imaginaire médiéval est en définitive placé sous le signe de la mort, mais aussi du renouveau, et sur les liens et les métamorphoses entre monde surnaturel et monde humain.

Une renaissance de ces héros mi-divins, mi-humains, Walkyrie comprise, apparaîtra au XX^e siècle avec le cinéma, dans le chef-d'œuvre de Fritz Lang, *Les Nibelungen* (1924).

Notes

INTRODUCTION

1. Évelyne Patlagean, « L'histoire de l'imaginaire », dans Jacques Le Goff, dir., *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Complexe, 1988, p. 307.
2. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
3. Sur les images et l'historien, voir Jean-Claude Schmitt, article « Images », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 497-511 ; Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, dir., *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Cahiers du Léopard d'or*, n° 5, Paris, Le Léopard d'or, 1996 ; Jacques Le Goff, *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan, 2000 ; Jean Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développement (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Klincksieck, 1989. Sur le symbolique, voir le superbe ouvrage récent de Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2003.
4. Jean-Claude Schmitt, article « Images », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 499.
5. Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Âge : le saint et le roi*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
6. Robert Delort, article « Animaux » dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 55-66.
7. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1993 ; J. B. Friedman, *The Monstrous Races in Mediaeval Art and Thought*, Cambridge (Mass.)/Londres, 1981 ; Umberto Eco prépare un ouvrage sur les monstres médiévaux.
8. « De l'étranger à l'étrange ou la "conjointure de la Merveille" », *Senesciences*, n° 25, 1988 ; *Démons et Merveilles du Moyen Âge* (colloque de Nice, 1987), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1990 ; Gervais de Tilbury, *Le Livre des merveilles*, traduit et commenté par Annie Duchesne, Paris, Les Belles Lettres, 1992 ; Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1980¹, 1999², Paris, Les Belles Lettres ; Claude Lecouteux, « Paganisme, christianisme et merveilleux », dans *Annales ESC*, 1982, p. 700-716 ; Jacques Le Goff, article « Merveilleux », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 709-724 ; Michel Meslin, éd., *Le Merveilleux, l'Imaginaire et les Croyanances en Occident*, Paris, Bordas, 1984 ; Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *L'Imaginaire médiéval*, op. cit., p. 17-39 ; Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française au Moyen Âge*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1982 ; Francis Dubost, article « Merveilleux » dans Cl. Gauvard, A. de Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 906-910.
9. R. Wittkover, « Marvels of the East. A study in the History of Monsters », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 159-197 ; Lev Nikolaevich Gumilev, *Searches for an Imaginary Kingdom. The Legend of the Kingdom of Pfister John*, Londres, Cambridge University Press, 1987 ; C. Julius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium*, Berlin, Mommsen, 1895² ; M. R. James, *Marvels of the East. A Full Reproduction of the Three Know Copies*, Oxford, 1929 ; Marco Polo, *La Description du monde (Le Livre des merveilles)*, édition, traduction et présentation par Pierre-Yves Badel, Paris, Lettres gothiques, 1998 ; Pierre d'Ailly, *Imago mundi*, Paris, E. Buron, 1930 (chapitre *De mirabilibus Indiae*, p. 264 sq.) ; *Lettera del Prete Gianni*, a cura di Gioia Zaganelli, Parme, 1990 ; Gioia Zaganelli,

L'Oriente medievale, Saveria Manelli, 1997 ; Jacques Le Goff, « L'Occident médiéval et l'océan Indien : un horizon onirique », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 280-306.

10.

Le moment des XII^e -XIII^e siècles. Cf. Jacques Le Goff, « Naissance du roman historique du XII^e siècle ? », dans *Le Roman historique, Nouvelle revue Française*, n° 238 (numéro spécial), octobre 1972 ; Jacques Le Goff, « Du ciel sur la terre : la mutation des valeurs du XII^e au XIII^e siècle dans l'Occident chrétien », dans *Héros du Moyen Âge, le saint et le roi*, op. cit., p. 1263-1287.

11.

Paris, Seuil, 2003.

12.

La postérité du Moyen Âge. Christian Amalvi, article « Moyen Âge », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 790-805 ; Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996 ; Vittore Branca, éd., *Concetto, storia, miti e immagini del medioevo*, Florence, Sansoni, 1973 ; Umberto Eco, « Dieci modi di ignare il medioevo », dans *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985, p. 78-89 ; Horst Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, Munich, Beck, 1996 ; Jacques Le Goff et Guy Lobrichon, dir., *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma* (colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1991), Paris, *Cahiers du Léopard d'or*, 1998 ; Alain Boureau, article « Moyen Âge », dans Cl. Gauvard, A. de Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, op. cit., p. 950-955.

13.

Le Moyen Âge et le cinéma. Cf. Stuart Airle, « Strange Eventful Histories : The Middle Ages in the Cinema », dans Peter Linchan et Janet L. Nelson, dir., *The Medieval World*, Londres-New York, Routledge, 2001, p. 163-183 ; François de la Bretèque, « Le regard du cinéma sur le Moyen Âge », dans Jacques Le Goff et Guy Lobrichon, éd., *Le Moyen Âge aujourd'hui*, op. cit., 1998, p. 283-326 ; *Le Moyen Âge au cinéma, Cahiers de la Cinémathèque*, n° 42-43 (numéro spécial), 1985. *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen, Les Cahiers de Conques*, n° 3, avril 2001.

14.

Le timbre-poste est aussi un support moderne d'expression de l'imaginaire traditionnel.

ARTHUR

15.

Cedric E. Pickford, « Camelot », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 633-640.

16.

Le grand historien italien de la littérature populaire et du folklore Arturo Graf (1848-1913) a consacré un bel article à « Artù nel'Etna » dans son ouvrage *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 vol.), Turin, Chantione, 1892-1893. Une nouvelle édition a récemment paru chez Bruno Mondadori, t. I, Milan, 2002, p. 375, 392.

LA CATHÉDRALE

17.

Voir leçon inaugurale au Collège de France.

18.

J. S. Ackerman, « Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan », dans *Art Bulletin*, 31, 1949.

CHARLEMAGNE

19.

Chateaubriand, frappé par l'image romantique offerte par ce cadavre impérial assis, a repris cette description dans les *Mémoires d'outre-tombe* (édition de Maurice Levallant, 1948, t. I, p. 316-317). Il fixe cette découverte du cadavre assis sur son trône à une exhumation vers 1450 qu'il a inventée.

20.

Traduction de Robert Folz, voir Marcel Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1990², p. 159-160.

21.

Il faut toutefois signaler le film de Jean-François Delassus, *Au temps de Charlemagne* (Point du Jour pour Arte, 2003) avec Jacques Le Goff comme conseiller historique, qui s'efforce de replacer la civilisation carolingienne et le personnage de Charlemagne dans l'histoire des civilisations.

LE CHÂTEAU FORT

22. Jean-Marie Pesez, voir bibliographie.
23. Pierre Bonnassie, article « Château », dans *50 Mots clés de l'histoire médiévale*, Toulouse, Privat, 1981, p. 42.
24. La braie était un ouvrage massif construit en avant d'une enceinte fortifiée pour lui donner plus de force.
25. Jean-Marie Pesez.
26. Jean-Paul Schneider, « Un colosse au pied d'argile : le château vu par les dictionnaires du XVIII^e siècle », dans F. X. Cuhe, dir., *La Vie de château*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 33-43.
27. Voir Roland Recht, *Le Rhin*, Paris, Gallimard, 2001, p. 264.
28. Thérèse d'Avila au XVI^e siècle avait utilisé la métaphore pour évoquer la vie spirituelle.

LE CHEVALIER, LA CHEVALERIE

29. Pierre Bonnassie, *50 Mots clés de l'histoire médiévale*, *op. cit.*, p. 43-44.
30. *Chevaliers et Miracles. La violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, 2004.
31. *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 79.
32. Jean Flori, voir bibliographie.
33. *Tirant le Blanc*, traduit du catalan par Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharcis, 2003, p. 7-8.

COCAGNE

34. *Journal d'un bourgeois de Paris*, édité et présenté par Colette Beaune, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1990, p. 221-222. La toise valait 1,949 m. Le divertissement est présenté comme une invention nouvelle, mais le nom de Cocagne n'est pas prononcé.

LA LICORNE

35. Je remercie Françoise Piponnier de m'avoir communiqué les textes sur la poudre de licorne publiés par Gay et Stern dans le *Glossaire archéologique*, cité dans la bibliographie.

MÉLUSINE

36. Éditions successives augmentées en 1945, 1947, 1971, 1975 dans « 10/18 » et 1992 dans le « Livre de poche Biblio ». Voir Pierre Brunel, « Mélusine dans *Arcane 17* d'André Breton », dans Jeanne-Marie Boivin et Proinsias MacCana, *Mélusines continentales et insulaires*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 327-342.
37. Voir le bel article d'Anita Guerreau-Jalabert, « Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits « mélusiniens » au Moyen Âge », dans *Mélusines continentales et insulaires*, *op. cit.*, p. 105-137.

38. Les spécialistes pensent que le nom est d'origine germanique et fait référence, d'une part, à l'armée (*Heer*) et, d'autre part, à l'assemblée des hommes libres qui seuls portent des armes (*Thing*).
39. Je me permets de renvoyer à mes études, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, et *La Bourse et la Vie, économie et religion*, Paris, Hachette-Littératures, 1986.
40. Je suis dans ces récits les résumés de Jean-Claude Schmitt dans son livre *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.
41. Margaret Bent et Andrew Wathey, éd., *Fauvel Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

RENART

42. Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Gallimard, 1974. Voir Jacques Le Goff, « Renart et la métis médiévale », dans Claude Rivals, dir., *Le Rire de Goupil, Renard, prince de l'entre-deux*, Toulouse, Le Tournefeuille, 1998, p. 95-103.
43. On trouvera le texte de Buffon dans l'ouvrage dirigé par Claude Rivals, *Le Rire de Goupil, op. cit.*, p. 185-189.
44. Reineke-Fuchs-Museum, Dresdener Strasse 22, 35440 Linden-Leihgestern, Allemagne.
45. Voir Marcelle Enderle, « Le renard des albums pour enfants », dans Claude Rivals, dir., *Le Rire de Goupil, op. cit.*, p. 319-326.
46. François de la Bretèque, « Renart au cinéma, un rendez-vous manqué », dans Claude Rivals, dir., *Le Rire de Goupil, op. cit.*, p. 327-335. Je ne suis pas d'accord avec l'appréciation négative de l'excellent historien du cinéma qu'est François de la Bretèque, Renart s'est métamorphosé au cinéma mais il y a connu une forte renaissance.

ROBIN DES BOIS

47. Langland écrit : « Je connais des ballades sur Robin des Bois et sur Randolph, comte de Chester », *Pierre le Laboureur*, traduction de Aude Mairey, préface de Jean-Philippe Genet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 84-85. Le comte de Chester (1172-1232), personnage historique, était aussi un héros populaire qui s'était élevé contre les taxes. Voir R. H. Hilton, éd., *Peasants, Knight and Heretics*, Londres, Cambridge University Press, 1976.
48. Voir Michel Pastoureau, « Ivanhoé, un Moyen Âge exemplaire », dans *Le Moyen Âge à livres ouverts* (colloque de Lyon 2002), Paris, FFCB, 2003, p. 15-24, repris dans « Le Moyen Âge d'Ivanhoé, un best-seller à l'époque romantique », dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 327-338.
49. Walter Scott, *Ivanhoé*, version française pour la jeunesse, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 285.
50. Ce film a été édité en DVD en 2004 avec le dessin animé *Rabbit Hood*, dont le héros est Bugs Bunny, en émule de Robin des Bois.

ROLAND

51. Jean Dufournet, voir bibliographie.
52. *Id.*

53.

Lancelot et Guenièvre incarnent peut-être mieux l'amour courtois que Tristan et Iseult en qui domine le tragique fatal de l'amour alors que la quintessence de l'amour courtois est la *fin'amor* et la *joy*. Voir Danielle Régnier-Bohler, article « Amour courtois », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 32-41.

Bibliographie

INTRODUCTION

On trouvera des textes intéressants – du Moyen Âge à nos jours – mettant en évidence la diffusion européenne de thèmes littéraires dont certains de ceux traités ici dans le remarquable ouvrage de :

JONIN, Pierre, *L'Europe en vers au Moyen Âge. Essai de thématique*, Paris, Honoré Champion, 1996 : chevalerie, p. 351-369 ; jongleur, p. 529-540 ; merveille, p. 582-593.

LE GOFF, Jacques, *L'immaginario medievale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, dir. G. Cavallo, Cl. Leonardi, E. Menesco, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, Rome, Salerno ed., 1997, p. 9-42.

ARTHUR

Arthurus rex, Acta conventus Lovaniensis, éd. W. Van Hoecke, G. Tourny, W. Verbeke, Louvain, 1991.

Arthurus rex, Koning Arthur en Nederlanden, *La Matière de Bretagne et les anciens Pays-Bas*, catalogue d'exposition, Louvain, 1987.

La Légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde, édition avec une préface de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

BARBER, Richard, *King Arthur. Hero and Legend*, Woodbridge, Routledge, 1993.

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire*, Paris, Boutet, 1992.

BRYANT, Nigel, *The Legend of the Grail*, Woodbridge, Routledge, 2004.

CARDINI, Franco, *Il Santo Graal* (dossier Giunti), Florence, Giunti, 1997.

CASTELNUOVO, Enrico, dir., *Le stanze di Artù. Gli affreschi di frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, Milan, Electa, 1999.

CHAUOU, A., *L'Idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII^e-XIII^e siècles)*, Rennes, PUR, 2001.

FARAL, Edmond, *La Légende arthurienne* (3 vol.), Paris, Honoré Champion, 1929.

GARDNER, E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Londres, JM Dent, 1930.

GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, traduit et commenté par Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

LOOMIS, R. S., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959.

LOOMIS, R. S. et L. H., *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York, Modern Language Association of America, 1938.

MARINO, John B., *The Grail Legend in Modern Literature*, Woodbridge, Routledge, 2004.

MARKALE, Jean, *Le Roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1976.

STÖRMER, W., « König Artus als aristokratisches Leitbild während des späten Mittelalters », *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, 35, 1972, p. 946-971.

SUARD, François, article « Arthur », dans A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. I, p. 128-130.

WHITAKER, M., *The Legend of King Arthur in Art*, Londres, Cambridge University Press, 1990.

LA CATHÉDRALE

Les Bâtisseurs de cathédrales, numéro spécial de *L'Histoire*, décembre 2000.

« La cathédrale, XII^e-XIV^e siècle », *Cahiers de Fanjeaux*, n° 30, 1995.

Les Cathédrales de l'ouest de la France, numéro spécial de 303. *Arts, recherches et créations*, région des pays de la Loire, n° 70, Nantes, 3^e trimestre 2001.

Toutes les cathédrales de France, numéro spécial de *Notre histoire*, juillet-août 1996.

vingt siècles en cathédrales (sous le patronage de Jacques Le Goff), sous la direction de Catherine Arminjon et Denis Laval (à l'occasion de l'exposition de Reims, 2001), Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001.

New Bulletin of the European Cathedral Association, revue spécialisée, n° 1, Milan, 1988.

Lumière gothique, t. I. Cathédrales de France ; t. II. Cathédrales d'Europe, CD-Rom, 1996.

Le Temps des cathédrales, série télévisée, dirigée par Georges Duby.

CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival. A Study in the History of Taste*,

Londres, 1928.

DUBY, Georges, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, Paris, Gallimard, 1976 ; repris dans DUBY, Georges, *L'Art et la Société. Moyen Âge-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2002, p. 453-1011.

–, « Cathédrale », *Géo*, n° 151, 1991, repris dans *Le Temps des cathédrales*, *op. cit.*, p. 1101-1106.

COLOMBIER, Pierre (du), *Les Chantiers des cathédrales*, Paris, Picard, 1973.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, article « Cathédrale », dans Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 136-148.

–, *Quand les cathédrales étaient peintes*, Paris, Seuil, 1993.

–, *Notre-Dame de Paris*, Paris, La Martinière, 1991.

–, *La Cathédrale*, Paris, Fayard, 1989.

GUÉNET, François et KINER, Aline, *La Cathédrale livre de pierre*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004.

GY, Pierre-Marie, o. p., « Ecclésiologie de la cathédrale », dans les actes du congrès international *IX^o Centenário de Dedicacão da Sé de Braga*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 63-71.

KRAUS, Henry, *À prix d'or : le financement des cathédrales*, Paris, Cerf, 1991 (traduction de *Gold was the Mortar. The Economics of Cathedral Building*, Londres, Routledge, 1979).

ROLAND, Recht, *Le Croire et le Voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, Gallimard, 1999.

SAUERLÄNDER, Willibald, « La cathédrale et la révolution », dans *L'Art et les révolutions*, congrès de Strasbourg, 1990, p. 67-106.

VAUCHEZ, André, « La cathédrale », dans Pierre NORA, éd., *Les Lieux de mémoire*, III. Les Francs, 2. Traditions, Paris, Gallimard, 1992, p. 91-127.

CHARLEMAGNE

Charlemagne et l'épopée romane, actes du VII^e congrès international de la Société Rencesvalles, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Charlemagne, père de l'Europe ?, *Histoire médiévale*, n° 53 (numéro spécial), mai 2004.

Dalla storia al mito : la leggenda di Carlo Magno. Numéro spécial de *Medioevo*, n° 11 (70), novembre 2002.

La Saga de Charlemagne, traduction française des dix branches de la *Karlamagnús saga* norroise, par David W. Lacroix, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

BARBERO, Alessandro, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Rome-Bari, Laterza, 2000 (trad. française : *Charlemagne, un père pour l'Europe*, Paris,

Payot, 2004).

BATHIAS-RASCALOU, Céline, *Charlemagne et l'Europe*, Paris, Vuibert, 2004.

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992.

BRAUNFELS, Wolfgang, dir., *Charlemagne. Œuvre, rayonnement et survivances*, catalogue d'exposition, Aix-la-Chapelle, Stadtverwaltung, 1965.

–, dir., *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben* (5 vol.), Düsseldorf, L. Schwann, 1965-1968.

EGINHARD, *Vita Karoli* (Vie de Charles), texte latin et trad. française de L. Halphen, Paris, Les Belles Lettres, 1938, 6^e édition, 1994. On consultera la traduction italienne : Eginardo, *Vita di Carlo Magno*, Rome, Salerno ed., 1980, pour l'introduction de Claudio Leonardi, p. 7-8.

FALKENSTEIN, L., « Charlemagne et Aix-la-Chapelle », *Byzantion* n° 61, 1991, p. 231-289.

FAVIER, Jean, *Charlemagne*, Paris, Fayard, 1999.

FOLZ, Robert, *Le Couronnement impérial de Charlemagne*, Paris, Gallimard, 1964.

–, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

GRABOÏS, Arie, « Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Âge : le « roi David », précurseur du « roi très chrétien », *Revue historique*, 287, 1992, p. 11-31.

MORRISSEY, Robert, *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris, Gallimard, 1997.

PARIS, Gaston, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865. Rééd. 1905, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

RATKOWITSCH, Christine, *Karolus Magnus – alter Aeneas, alter Martinus, alter Iustinus. Zu Intention und Datierung des « Aachener Karlsepos »*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1997.

LE CHÂTEAU FORT

ALCOY, Rose, article « Château », dans X. BARRAL I ALTET, dir., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 185-188.

BONNASSIE, Pierre, article « Château », dans *50 Mots clefs de l'histoire médiévale*, Toulouse, Privat, 1981, p. 39-43.

BOÛARD, Michel de, *Manuel d'archéologie médiévale. De la fouille à l'histoire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1975, p. 76-132. Les constructions militaires.

BROWN, R. Allen, *English Castles*, n^{lle} éd., Londres, Boydell & Brewer,

2004.

BUR, M., *Le Château* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 79), Turnhout, Brépols, 1999.

—, article « Château », dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 274-276.

CACIAGLI, Giuseppe, *Il castello in Italia*, Florence, Giorgio Gambi, 1979.

CHAPELOT, Jean, *Le Château de Vincennes. Une résidence royale au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

CUCHE, François-Xavier, *La Vie de château. Architecture, fonctions et représentations des châteaux et des palais du Moyen Âge à nos jours* (actes du colloque de Strasbourg, 1996), Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

FINÓ, José Federigo, *Forteresses de la France médiévale* (1960), trad. française, Paris, Picard, 1977.

FOURNIER, Gabriel, *Le Château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale*, Paris, Aubier, 1978.

GARDELLES, J., *Le Château expression du monde féodal*, t. IV de *Châteaux et Guerriers de France au Moyen Âge*, Strasbourg, E. Publitotal, 1980.

GIEYSZTOR, Aleksander, dir., *Zamek Królewski w Warszawie* (Le château royal de Varsovie), Varsovie, PWN, 1973.

HUBERT, J. et M.-Cl., *Le Château fort*, Paris, La Documentation photographique, 1965, n^{os} 5-263.

LAURENT-SALCH, Charles, dir., *L'Atlas des châteaux forts*, Centre d'études des châteaux forts de l'université de Strasbourg, Publitotal, 1977 (4 969 châteaux toujours existants et 4 788 repérables).

LICINIO, R., *Castelli medievali. Puglia e basilica dai normanni a Federico II e Carlo I d'Angio*, Bari, 1994.

MERTEN, Klaus, éd., *Burgen und Schlösser in Deutschland*, Munich, Paolo Marton, 1995.

MESQUI, J., *Châteaux et Enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence* (2 vol.), Paris, Picard, 1991-1993.

PERDRIZET, Marie-Pierre, *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts*, Paris, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.

PESEZ, Jean-Marie, article « Château », dans J. LE GOFF et J.-C. SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 179-198.

POISSON, Jean-Michel, dir., *Le Château médiéval, forteresse habitée (XI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992.

RAPP, Francis, *Le Château fort dans la vie médiévale. Le château fort et la politique territoriale*, Strasbourg, Chantier d'Études médiévales, 1968.

ROCOLLE, Pierre, *Le Temps des châteaux forts. X^e-XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.

TUMMERS, Horst Johannes, *Rheinromantik. Romantik und Reisen am Rhein*, Cologne, Greven, 1968.

WHEATLEY, Abigail, *The Idea of the Castle in Medieval England*, Londres, York Medieval Press, 2004.

WILLEMSSEN, C. A., *Castel del Monte. Die Krone des Apuliens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1960.

LE CHEVALIER, LA CHEVALERIE

ARNOLD, B., *German Knighthood, 1050-1300*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

BARBER, Richard et BARKER, Juliet, *Tournament*, 1989 ; trad. française *Les Tournois*, avec une préface de Georges Duby, Compagnie 12, Paris, 1989.

BARTHÉLEMY, Dominique, « Modern Mythology of Medieval Chevalry », dans P. LINEHAN et J. NELSON, dir., *Medieval World*, Londres/New York, Routledge, 2001, p. 214-228.

BORST, Arno, éd., *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

FLORY, Jean, *Brève histoire de la chevalerie. De l'Histoire au mythe chevaleresque*, Éd. Fragile, 1999.

BUMKE, Joachim, *Studien zum Ritterbegriff im 12. Und 13. Jarhhundert*, Heidelberg, 1964.

CARDINI, Franco, « Le guerrier et le chevalier », dans J. LE GOFF, éd., *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, 1984, p. 87-128.

CHÉNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Oroz, 1986.

CURTIS, Ernest-Robert, « Das ritterliche Tugendsystem », dans *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 ; trad. française *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, XVIII, « Le système des vertus chevaleresques », p. 628-650.

DEMURGER, Alain, *Chevaliers du Christ. Les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XI^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2002.

DE SMEDT, R., éd., *Les Chevaliers de l'ordre de la Toison d'or au X^e siècle, Notices bio-bibliographiques*, 2^e éd., Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2000.

DUBY, Georges, *La Société chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1988 (repris dans Georges Duby, *Qu'est-ce que la société féodale ?*, Paris, Flammarion, 2002, p. 1051-1205).

—, *Guillaume le Maréchal, le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984 (repris dans Georges DUBY, *Féodalité*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 1051-1160).

FLECKENSTEIN, Josef, éd., *Das ritterliche Turnier in Mittelalter*, Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1985.

FLORI, Jean, *L'Idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève,

Droz, 1983.

–, article « Chevalerie », dans J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, éd., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 199-213.

–, *La Chevalerie*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 1998.

–, *Richard Cœur de Lion. Le roi-chevalier*, Paris, Fayard, 1999.

FRAPPIER, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.

GIROUARD, M., *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentlemen*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1981.

KEEN, M., *Chivalry*, New Haven, Yales University Press, 1984.

KÖHLER, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, 1970 (trad. française : *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, avec une préface de J. Le Goff).

LE RIDER, Paule, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », dans *Annales ESC*, 1981, p. 969-982. Pour Lacan par rapport à l'homosexualité : « L'amour courtois est resté énigmatique » (*Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 79).

PAINTER, Sidney, *French Chivalry*, Ithaca, Cornell University Press, 1957.

PARAVICINI, Werner, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, Munich, Oldenbourg, 1994.

PERDRIZET, Marie-Pierre, *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts*, Paris, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.

RABEYROUX, Anne, article « Chevalier », dans X. BARRAL I ALTET, dir., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 192-193.

–, *Richard Cœur de Lion. Histoire et légende*, Paris, UGE, « 10/18 », 1989.

ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia, *Le Roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000.

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Gênes, Università di Genova, 1984.

STANESCO, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval, aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E. J. Brill, 1988.

VALE, M., *War and Chivalry*, Londres, 1981.

VERNIER, Richard, *The Flower of Chivalry Bertrand du Guesclin and the Hundred Years Old*, Londres, Boydell & Brewer, 2004.

Texte

Cantar de mio Cid. Chanson de mon Cid. Texte et trad. française de Jules Horrent, 2 vol., Gand, Éditions scientifiques, 1982.

Chanson de mon Cid. Cantar de mio Cid. Éd. et trad. de Georges Martin, Paris, Aubier, 1996.

Études

Classique

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

Sur le Cantar

LACARRA, María Eugenia, *El Poema de mio Cid : realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980.

SMITH, Colin, *The Making of the « Poema de mio Cid »*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Sur le mythe du Cid

EPALZA, M. DE, et GUELLOUZ, S., *Le Cid, personnage historique et littéraire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983.

FLETCHER, Richard, *The Quest for El Cid*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Images du Cid en bref

AURELL, Martin, article « Cid (Le) », dans A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. I, p. 329.

MENJOT, Denis, article « Cid (Le) » dans CL. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 291.

LE CLOÎTRE

BRAUNFELS, Wolfgang, *Abendländische Klosterbaukunst*, Cologne, DuMont, 1969.

CARRON-TOUCHARD, Jacqueline, *Cloîtres romans de France*, Zodiaque, 1983.

EVANS, Joan, *Monastic Life at Cluny. 910-1157*, Oxford, Oxford University Press, 1931.

GERHARDS, Agnès, article « Clôture », dans *Dictionnaire historique des ordres religieux*, Paris, Fayard, 1998, p. 160-162.

GOETZ, Hans-Werner, *Leben im Mittelalter vom 7 bis zum 13. Jahrhundert*, Munich, Beck, 1986. III. Kloster und Mönchleben, p. 65-113.

JACOBSEN, Werner, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*, Berlin, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, 1992.

KLEIN, Peter K., éd., *Der mittelalterliche Kreuzgang. The Medieval Cloisters. Le Cloître du Moyen Âge. Architektur, Funktion und Programm*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2004.

LECLERCQ, Henri, article « Cloître », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 3, 2, 1914, Paris, Letouzey et Ané, tome 3, 2^e partie, p. 1991-2012.

LOPEZ, Élisabeth, article « Clôture », dans A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. I, p. 346-347.

MALLET, Géraldine, article « Cloître », dans X. BARRAL I ALTET, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 210-212.

MICCOLI, Giovanni, « Les moines », dans J. LE GOFF, dir., *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989, p. 45-85.

MOULIN, Léo, *La Vie quotidienne des religieux au Moyen Âge. X^e-XV^e s.*, Paris, Hachette, 1978.

PRESSOUYRE, Léon, « St. Bernard to St. Francis : Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister », *Gesta*, XII, 1973, p. 71-92.

COCAGNE

Texte du fabliau du Cocagne français

Le Fabliau de Cocagne, éd. Veikko Väänänen, *Neuphilologische Mitteilungen*, 48, Helsinki, 1947, p. 3-36.

Textes en d'autres langues

En anglais :

The Land of Cokaygne, éd. Charles W. Dunn et Edward T. Byrnes, *Middle English Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovick, 1973, p. 188-192.

PLEIT, Herman, *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasies of the Perfect Life* (1^{re} éd. en néerlandais, 1987), trad. anglaise, New York, Columbia University Press, 2001.

En allemand :

Vom Schlaraffenland, éd. Moriz Haupt, et Heinrich Hoffmann, *Altdeutsche Blätter*, Leipzig, Brockhaus, 1836, vol. I, p. 163-170.

SACHS, Hans, *Das Schlaraffenland*, éd. Edmund Goetze et Carl Drescher, *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Halle, M. Niemeyer, 1893, vol. I, p. 8-11.

En italien :

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, Novella VIII, 3.

CAMPOSESI, P., *Il piacevole viaggio di Cuccagna*, appendice à *Carnevale*,

Cuccagna e pinocchi di villa, p. 93-97 (voir *infra*), reproduit dans *Il paese della fame*, Bologne, Il Mulino, 1985², p. 212-216.

Étude d'ensemble

FRANCO JÚNIOR, Hilário, *Cocanha. A Historia de une pais imaginário*, en portugais, São Paulo, 1998, trad. italienne *Nel paese di Cuccagna. La società medievale tra il sogno e la vita quotidiana*, Rome, Volti della Storia, 2001. Avec une préface de Jacques Le Goff. La parution de la traduction française chez Tallandier est imminente.

Études

ACKERMANN, Elfriede, *Das Schlaraffenland in German Literature and Folksong. Social aspects of an Earthly Paradise*, Chicago, 1944.

BORGNET, G., « Le pays de Cocagne dans la littérature allemande, des origines à Hans Sachs », dans Danielle BUSCHINGER, Wolfgang SPIEWOK, éd., *Gesellschaftsutopien im Mittelalter. Discours et Figures de l'utopie au Moyen Âge*, Greifswald, actes du V^e congrès annuel de la Société Reineke, 1994, p. 15-27.

CAMPORESÌ, P., « Carnevale, Cuccagna e giochi di villa », *Studi e problemi di critica testuale*, 10, 1975, p. 57-97.

COCCHIARA, Giuseppe, *Il mondo alla rovescia*, Turin, Boringhieri, 1963.

–, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Turin, Boringhieri, 1956¹, 1980².

DELPECH, F., « Aspects des pays de Cocagne, programmes pour une recherche », dans Jean LAFOND, Augustin REDENO, éd., *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e*, Paris, Vrin, 1979, p. 35-48.

DELUMEAU, J., *La Mort des pays de Cocagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1976.

GRAF, A., « Il paese du Cuccagna e i paradisi artificiali », dans *Miti, leggende et superstizioni del Medioevo*, Milan, 1892-1893.

GRAUS, F., « Social utopias in the Middle Age », dans *Past and Present*, 38, 1967, p. 3-19.

LE GOFF, Jacques, « L'utopie médiévale : le pays de Cocagne », *Revue européenne des sciences sociales*, 27, 1989 (*Lumières, utopies, révolutions. Hommage à Bronislaw Baezko*), p. 271-286.

TROUSSON, R., *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Publication de l'Université, 1975.

Le Moyen Âge entre ordre et désordre, catalogue de l'exposition de la Cité de la musique à la Villette, Paris, 2004 ; notamment Martine Clouzot, p. 56-57.

BALDWIN, John W., « The Image of the Jongleur in northern France around 1200 », *Speculum*, 72, 1997, p. 635.

CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale, XII^e-XIII^e siècle », *Annales ESC*, 1979, p. 913-928.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Du jongleur au ménestrier. Évolution du statut central des instrumentistes médiévaux », dans Ch. RAULT, dir., *Instruments à cordes du Moyen Âge*, Grâne, Créaphis, 1999, p. 29-47.

CLOUZOT, Martine, « *Homo ludens – Homo viator* : le jongleur au cœur des échanges culturels au Moyen Âge », dans *Actes du XXXII^e congrès de la SHMESP*, Boulogne-sur-Mer, mai 2001.

CLOUZOT, Martine et MARCHESIN, Isabelle, *Le Jongleur au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 2001.

FARAL, E., *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1910.

HARTUNG, W., *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982.

MARCHESIN, Isabelle, « Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histoire médiévale », *Cahiers de civilisation médiévale*, avril-juin 1998, p. 127-139.

RYCHNER, J., *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1967.

STANESCO, Michel, article « Jongleur », dans André VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. I, p. 83.

ZINK, Michel, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003, p. 161-163 et 173-174.

–, *Le Jongleur de Notre-Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge*, Paris, 1999, n^{lle} éd., Paris, Seuil, 2002.

–, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992. Index s. v. Jongleurs.

ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1987.

LA LICORNE

ASTORG, B. D', *Le Mythe de la Dame à la Licorne*, Paris, Seuil, 1963.

BERSIER, J., *Jean Duvet, le Maître à la Licorne*, Paris, Berger Levrault, 1977.

BIANCOTTO, G., *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Stock, « Moyen Âge », 1980.

- BOUDET, J.-P., *La Dame à la Licorne*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 1999.
- CARMODY, F. J., *Physiologus latinus. Version Y*, University of California, Publications in Classical Philology, II, 1941, p. 95-137.
- CHIELLINI NARI, Monica, article « Licorne », dans A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. II, 1997, p. 893-894.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain et ROSE, C., *La Dame à la Licorne*, Paris, Michel Ascline, 1993.
- GAY, Victor et STERN, Henri, article « Licorne », dans *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance* (2 vol.), Paris, 1885 et 1928.
- GOTFREDSEN, Lise, *The Unicorn*, Londres, The Harvill Press, 1999.
- GUGLIELMI, N., *El Fisiologo, bestiario medieval*, Buenos Aires.
- HENKEL, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, 1976, notamment p. 168-171.
- JACQUART, Danielle, article « Physiologus », dans A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. II, p. 1209-1210.
- JOUBERT, Fabienne, *La Tapisserie médiévale*, 1987¹, 2003³ (Paris, Musée national du Moyen Âge, Réunion des musées nationaux).
- KENDRICK, A. L., « Quelques remarques sur la « Dame à la Licorne » du Musée de Cluny (allégorie des cinq sens ?) », actes du congrès d'Histoire de l'art, Paris, 1921, t. III, 1924, p. 662-666.
- MAURICE, Jean, article « Bestiaires », dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 161-163.
- PLANCHE, Alice, « Deux monstres ambigus : licorne et lycanthrope », dans *Démons et Merveilles au Moyen Âge* (colloque international de Nice, 1987), université de Nice-Sophia Antipolis, 1990, p. 153-170.
- REYNAUD, Nicole, « Un peintre français, cartonnier de tapisserie au xve siècle, Henri de Valay », *Revue de l'art*, n° 22, 1973, p. 6-21.
- SCHNEEBALG-PERELMAN, S., « La Dame à la licorne a été tissée à Bruxelles », *Gazette des beaux-arts*, n° 70, 1967, p. 253-278.
- SEGRE, Cesare et FERY-HUE, Françoise, article « Bestiaires », dans *Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Âge*, Paris, 1964, p. 171-173.

MÉLUSINE

- Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France*, éd. D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Athens, The University of Georgia Press, 1996.
- Mélusine*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'université de Picardie, *Wodan*, vol. 65, 1996.

Mélusines continentales et insulaires, dir. J.-M. Boivin et P. MacCana, Paris, Champion, 1999.

CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1881.

COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine*, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Classiques Garnier Flammarion, 1993.

HARF-LANCNER, Laurence, « La vraie histoire de la fée Mélusine », *L'Histoire*, 119, février 1989, p. 8-15.

–, « Le mythe de Mélusine », in P. BRUNEL, éd., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 1988, p. 999-1004.

–, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine ; la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 1984¹, 1991².

–, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003.

JEAN D'ARRAS, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, édition, traduction et introduction au texte intégral par Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 2003.

–, *Mélusine (le Roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan)*, mis en français moderne par Michèle Perret, préface de Jacques Le Goff, Paris, Stock, « Moyen Âge », 1979.

LECOUTEUX, Claude, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Payot, 1982.

–, « La structure des légendes mélusiniennes », dans *Annales ESC*, 1978, p. 294-306.

LE GOFF, Jacques, *Mélusine maternelle et défricheuse* (avec E. LE ROY LADURIE), dans *Annales ESC*, 1971, repris dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 307-331.

LUND, Bea, *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungsdiskurs der Geschlechter*, Munich, 1991.

PILLARD, Guy-Édouard, *La Déesse Mélusine. Mythologie d'une fée*, Maulévrier, Hérault-Éditions, 1989.

PINTO-MATHIEU, Élisabeth, *Le Roman de Mélusine de Coudrette et son adaptation allemande dans le roman en prose de Thüring von Ringoltingen*, Göppingen, Kummerle Verlag, 1990.

SERGENT, Bernard, « Cinq études sur Mélusine », *Mythologie française*, 177, 1995, p. 27-38.

THÜRING DE RINGOLTINGEN, *Mélusine et autres récits*, présentés, traduits et annotés par Claude LECOUTEUX, Paris, Honoré Champion, 1999.

VINCENSINI, Jean-Jacques, « Modernité de Mélusine dans *Le Dernier Chant de Malaterre* de François Bourgeon », dans *La France médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, dir. M. Gally, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2000, p. 163-178.

–, « Mélusine ou la vertu de la trahison (notes sur la vraisemblance dans les récits mélusiniens) », dans *Revue des langues romanes*, numéro spécial *Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge*, dir. F. Dubost,

Pour les jeunes de 11-13 ans

PERRET, Michèle, *La Légende de Mélusine*, Paris, Flammarion, « Castor-Junior », 1997.

MERLIN

BAUMGARTNER, Emmanuelle, *Merlin le Prophète ou Livre du Graal*, Paris, Stock, « Moyen Âge », 1980.

BERTHELOT, Anne, article « Merlin », dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 903-904.

BLOCH, R. H., « Merlin and the Modes of Medieval Legal Meaning », dans *Archéologie des signes*.

HARDING, C. A., *Merlin and Legendary Romance*, New York/Londres, 1988.

MICHA, Alexandre, article « Merlin », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, n^{lle} éd., Fayard, 1964, p. 1098-1099.

—, éd., *Merlin*, Genève, Droz, 1980.

REEVES, Marjorie, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

RUSCONI, Roberto, *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Rome, 1999.

SUARD, François, article « Merlin », dans A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. II, p. 989.

VAUCHEZ, André, dir., *Les Textes prophétiques et la prophétie en Occident (XII^e-XVII^e siècles)*, Rome, École Française, 1990.

ZUMTHOR, Paul, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature prophétique de l'historiographie et des romans*, 1943, réédition Genève, Droz, 2000.

LA MESNIE HELLEQUIN

Textes

MEISEN, Karl, *Die Sagen von Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster i. W., 1935. Trad. italienne : *La leggenda del cacciatore furioso e della Caccia selvaggia*, trad. Sonia Maura Barillari, Alessandria, Ed. dell'Orso,

Études

Colloque *Le Charivari*, éd. J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, Paris, La Haye et New York, Mouton, 1981.

BOUET, P., « La Mesnie Hellequin dans l'*Historia Ecclesiastica* d'Orderic Vital », dans *Mélanges Kerlouégan*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1994, p. 61-68.

CARDINI, Franco, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Florence, La Nuova Italia, 1979.

COHEN, G., « Survivances modernes de la Mesnie Hellequin », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1948, p. 32-47.

ENDTER, A., *Die Sage von wilden Jäger und von der wilde Jagd. Studien über den deutschen Dämonenglauben*, Francfort/Main, 1933.

GINZBURG, Carlo, *Le Sabbat des sorcières* (1989). Trad. française, Paris, Gallimard, 1992.

HARF-LANCNER, Laurence, « L'enfer de la cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin », dans *L'État et les aristocrates (XII^e-XVII^e s.)*, Paris, ENS, 1959, p. 27-50.

—, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003 : « La Mesnie Hellequin et les revenants », p. 164 et suiv.

LECOUTEUX, Claude, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1999.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les Corps, les Rites, les Rêves, le Temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001. Charivari et Mesnie Hellequin dans chap. IX, « Les masques, le diable, les morts ».

—, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, chap. V, « La Mesnie Hellequin », p. 115-145.

SPADA, D., *La caccia selvaggia*, Milan, Barbarossa, 1994.

UHL, P., « Hellequin et Fortune ; le trajet d'un couple emblématique », *Perspectives médiévales*, XV, 1989, p. 85-89.

VARVARO, A., *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo : Walter Map*, Bologne, Il Mulino, 1994.

WALTER, Philippe, « La Mesnie Hellequin. Mythe calendaire et mémoire rituelle », *Iris*, 18, 1999, p. 51-71.

—, éd., *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997.

LA PAPESSE JEANNE

BOUREAU, Alain, *La Papesse Jeanne*, Paris, Flammarion, 1988.

DÖLLINGER, Ignaz VON, *Die Papstfabeln des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte*, Munich, 1863, trad. française, Paris, 1865, éd. allemande augmentée, Stuttgart, 1890.

ONOFRIO, Cesare D', *La papessa Giovanna. Roma e papato tra storia et leggende*, Rome, 1979.

PARDOE, Rosemary et Darrel, *The Female Pope : the Mystery of Pope Joan*, Wellingborough, 1988.

PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, *Le Corps du pape*, 1994, trad. fr., Paris, Seuil, 1997.

PETOIA, Erberto, « Scandalo a San Pietro », *Medioevo*, 87, avril 2004, p. 69-73.

RENART

Textes

Le Roman de Renart (2 vol.), texte établi et traduit par Jean DUFOURNET et André MÉLINE, Paris, Classiques Garnier-Flammarion, 1985.

Le Roman de Renart, éd. et trad. par STRUBEL, Armand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

Le Roman d'Ysengrin, trad. française d'E. Charbonnier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

L'Évasion d'un prisonnier. Ecbasis cujusdam captivi, éd. et trad. française par C. Munier, Paris, CNRS/Brepols, 1998.

Le Goupil et le Paysan (Roman de Renart, branche X), textes réunis par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 1990.

Reinhart Fuchs, trad. en allemand moderne par SPIEWOK, W., Leipzig, Reclam, 1977.

Une œuvre, Le Roman de Renart, un thème, société animale et société humaine, présentation de Annick Arnaldi et Noëlle Anglade,

Les Classiques Hatier, Paris, 1977.

Pour les jeunes

KAWA-TOPOR, Xavier et BACHELIER, Benjamin, *Mon Roman de Renart*, avec un CD, Paris, Actes Sud Junior, 2004.

Études

Article *Renart* du *Lexicon des Mittelalters*, VII/4, 1994, col. 720-724.

BATANY, Jean, *Scènes et Coulisses du Roman de Renart*, Paris, 1989.

BELLON, Roger, article *Roman de Renart* dans Cl. GAUVARD, A. DE

LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1243-1244.

BELLON, Roger, « Trickery as an Element of Character of Renart », *Forum for Modern Language Studies*, XXII, 1, 1986, p. 34-52.

BOSSUAT, Robert, *Le Roman de Renard*, Paris, 1957¹, 1967².

– et LEFÈVRE, Sylvie, article « Roman de Renart » dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, n^{lle} éd. 1992 (1^{re} éd. 1964), p. 1312-1315.

BUSCHINGER, Danielle et PASTRÉ, Jean-Marc, trad. en français de *Fuchs Reinhart*, Greifswald, Reineke, 1993.

COMBARIEU DU GRÈS, M. DE et DUBRÉNAT, J., *Le Roman de Renart : index des thèmes et des personnages*, Aix-en-Provence, Seneffiance, 22, 1987.

DELORT, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.

DRAGONETTI, René, « Renart est mort, Renart est vif, Renart règne », *Critique*, n° 375-6, 1879, p. 783-798, repris dans *La Musique et les Lettres*, Genève, Droz, 1986, p. 419-434.

FLINN, J., *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, Paris-Toronto, 1963.

FOULET, Lucien, *Le Roman de Renard*, Paris, 1914.

GOULLET, Monique, article « Ecbasis cujusdam captivi », dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 458.

PASTRÉ, Jean-Marc, article *Reinhart Fuchs* dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1192-1194.

REICHLER, Claude, *La Diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.

RIVALS, Claude, dir., *Le Rire de Goupil. Renard, prince de l'entre-deux*, Toulouse, Le Tournefeuille, 1998.

ROUSSEL, Henri, *Renart le Nouvel de Jacquemart Gielie. Étude littéraire*, Lille, 1984.

SCHEIDEGGER, J., *Le Roman de Renart ou le Texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Slatkine, 1989.

TILLIETTE, Jean-Yves, article *Ysengrinus* dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1483.

VARTY, K., *Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*, Leicester University, 1967.

VOISENET, Jacques, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du haut-Moyen Âge (v^e-x^e siècle)*, Toulouse, Privat, 1994.

–, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du v^e au x^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2000 (avec une préface de J. Le Goff).

Il existe depuis 1988 une Société internationale d'études sur le *Roman de Renart* qui publie une revue annuelle : *Reinardus. Yearbook of the*

ROBIN DES BOIS

DOBSON, R. B. et TAYLOR, J., *Rymes of Robin Hood*, Londres, Heinemann, 1976.

GLEISSNER, R., article « Robin Hood », dans *Lexicon des Mittelalters*, vol. VII/5, 1994, p. 919-920.

HOLT, J. C., *Robin Hood*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

POLLARD, A. J., *Imagining Robin Hood. The Late Medieval Stories in Historical Context*, Woodbridge, Routledge, 2004.

ROLAND

Texte

Chanson de Roland, éd. et trad. de Joseph Bédier, 1921, 6^e éd., 1937 ; de Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969, 3^e éd., 1972 ; de Pierre Jonin, Paris, Gallimard, « Folio », 1979 ; de Jan Short, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1990 ; de Jean Dufournet, Paris, Classiques Garnier-Flammarion, 1993 ; de Cesare Segre, Genève, Droz, 2003.

Études

AMALVI, Christian, « La Chanson de Roland et l'image de Roland dans la littérature scolaire en France de 1815 à 1914 », dans *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France. De Vercingétorix à la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 89-111.

BURGER, A., *Turolde, poète de la fidélité*, Genève, Droz, 1977.

DUFOURNET, Jean, *Cours sur la Chanson de Roland*, Paris, CDU, 1972.

GALLETTI, Anna Imelda et RODA, Roberto, *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nella tradizioni italiane. Una proposta storico-anthropologica*, Padoue, Interbooks, 1987.

HORRENT, Jules, article « Roland (Chanson de) », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 1299-1304.

KELLER, H.-E., *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Paris, Honoré Champion, 1989.

LAFONT, Robert, *La Geste de Roland* (2 vol.), Paris, L'Harmattan, 1991.

LE GENTIL, Pierre, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1955.

LEJEUNE, Rita, « Le héros Roland, mythe ou personnage historique ? », dans *Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 5^e série, t. 65, 1979, p. 145-165.

– et STIENNON, Jacques, « Le héros Roland, neveu de Charlemagne », dans W. BRAUNFELS, éd., *Karl der Grosse*, vol. IV, Düsseldorf, 1967.

– et STIENNON, Jacques, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge* (2 vol.), Liège, 1965.

MANDACH, A. DE, *La Chanson de Roland, transfert du mythe dans le monde occidental et oriental*, Genève, Droz, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, Picard, 1960.

RONCAGLIA, A., « Roland e il peccato di Carlomagno », dans *Mélanges Martin de Riquet*, Barcelone, 1986, p. 315-348.

ROQUES, Mario, « L'attitude du héros mourant dans *La Chanson de Roland* », *Romania*, LXVI, 1940, p. 355-366.

TRISTAN ET ISEULT

Texte

Le Roman de Tristan et Iseut renouvelé par Joseph Bédier, Paris, Piazza, 1900.

BÉROUL, *Tristan et Yseut*, éd. Daniel Poirion, préface de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995 et 2000.

MARY, André, *La Merveilleuse Histoire de Tristan et Iseut restituée par André Mary*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973 (avec une préface de Denis de Rougemont).

Tristan et Iseut. Les « Tristan » en vers, éd. et trad. de Jean-Charles Payen, Paris, Garnier, 1974.

Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise, par Philippe Walter et Daniel Lacroix, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1989.

Tristan et Yseut. Les premières versions européennes, Christiane Marchello-Nizia, dir., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

Études

BAUMGARTNER, Emmanuelle, *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le « Tristan » en prose*, Paris, SEDES, 1990.

–, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987.

BUSCHINGER, Danielle, éd., *Tristan et Yseut, mythe européen et mondial* (actes du colloque d'Amiens, 1986), Göttingen, 1987.

–, éd., *La Légende de Tristan au Moyen Âge* (actes du colloque d'Amiens, 1982), Göttingen, 1982.

CAZENAVE, Michel, *Le Philtre et l'Amour. La légende de Tristan et Iseut*, Paris, José Corti, 1969.

CHOCHEYRAS, Jacques, *Tristan et Iseut. Genèse d'un mythe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1996.

FRAPPIER, Jean, « Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise », *Cahiers de civilisation médiévale*, 6, 1963, p. 255-180 et p. 441-454.

FRITZ, Jean-Marie, article « Tristan (légende de) », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1991², p. 1445-1448, et article « Tristan en prose », *ibid.*, p. 1448-1450.

HEIKANT, Marie-José, éd., *Tristano Riccardiano*, Parme, Pratiche Editrice, 1991.

KLEINHENZ, C., « Tristan in Italy : the Death or Rebirth of a Legend », *Studies in Medieval Culture*, 5, 1975, p. 145-158.

LEJEUNE, Rita, « Les noms de Tristan et Iseut dans l'anthroponymie médiévale », dans *Mélanges offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, t. II, 1970, p. 525-630.

MIQUEL, André, *Deux histoires d'amour, de Majnün à Tristan*, Paris, Odile Jacob, 1995.

PASTOUREAU, Michel, « Les armoiries de Tristan », dans *L'Hermine et le Sinople. Études d'héraldisme médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, p. 279-298.

PAYEN, Jean-Charles, « Lancelot contre Tristan : La conjuration d'un mythe subversif (Réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Âge) », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 617-632.

POIRION, Daniel, « Le Tristan de Béroul : récit, légende et mythe », *L'Information littéraire*, XXVI, 1974, p. 159-207.

RIBARD, Jacques, *Du philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du roman de « Tristan » et du « Conte du Graal »*, Genève, Slatkine, 1989.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972.

WAGNER, Richard, *Tristan et Isolde*, trad. nouvelle de Pierre Miquel (préface de Pierre Boulez), Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1996.

WALTER, Philippe, *Le Gant de verre. Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990.

LE TROUBADOUR, LE TROUVÈRE

Musique

AUBREY, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 1996.

WERF, Hendrik VAN DEN, et BOND, Gerald A., *The Extant Troubadours Melodies*, New York, Rochester, 1984.

Textes

AURELL, Martin, *La Vielle et l'Épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1989.

BEC, Pierre, *Anthologie des troubadours*, Paris, UGE, « 10/18 », 1979¹, 1985².

—, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock, 1984.

BOUTIÈRE, Jean, SCHUTZ, Alexander Hermann et CLUZEL, Irénée-Marcel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, A. G. Nizer, 1973.

JEANROY, A., *Anthologie des troubadours, XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Nizier, 1974.

LAVAUD, R. et NELLI, R., *Les Troubadours* (2 vol.), Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, 1966.

RIQUER, Martin DE, *Los Trovadores : historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelone, 1975.

ROSENBERG, S. N., TISCHLER, H. et GROSSEL, G., *Chansons de trouvères. « Chanter m'estuet »*, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1995.

Études

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève et DUHAMEL-AMADO, Claudie, *Au temps des troubadours XII^e-XIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1997.

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève, article « Troubadours », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 1456-1458.

CHEYETTE, Frederick L., *Ermengard of Narbonne and the World of the Troubadours*, Cornell University Press, 2001¹, 2004².

CROPP, Glynnis M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.

HUCHET, Jean-Claude, *L'Amour discourtois. La « fine amor » chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987.

HUCHET, Jean-Claude, article « Vidas et razos », dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, éd., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1446-1447.

KAY, Sarah, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

KÖHLER, Erich, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962 (trad. française : *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le romain courtois*,

Paris, Gallimard, 1974, avec une préface de J. Le Goff).

–, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, VI, 1964, p. 27-51.

MARROU, Henri-Irénée (DAVENSON), *Les Troubadours*, Paris, Seuil, 1971.

MONSON, Don A., « The Troubadours Lady Reconsidered Again », *Speculum*, 70, 1995, p. 255-274.

MURAILLE, Guy, article « Trouvères lyriques », dans *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 1458-1463.

NELLI, René, *Écrivains anti-conformistes du Moyen Âge occitan* (2 vol.), Paris, Phébus, 1977.

–, *L'Érotique des troubadours* (2 vol.), Paris, UGE, « 10/18 », 1974.

PADEN, William D., « The Troubadour's Lady as seen through Thick History », *Exemplaria*, 11, 1999, p. 221-244.

–, *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, University of Pennsylvannie Press, 1989.

PATERSON, Linda, *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society c. 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

PAYEN, Jean-Charles, *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, Honoré Champion, 1980.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle, article « Amour courtois », dans J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 32-41.

ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse. Essais sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

–, *Les Troubadours*, Paris, Seghers, 1980.

WARNING, Rainer, « Moi lyrique et société chez les troubadours », dans Lucie BRIN D'AMOUR et Eugene VANCE, éd., *Archéologie du signe*, Toronto, *Papers in Medieval Studies*, 3, 1983.

ZUCCHETO, Gérard, *Terre des troubadours (XII^e-XIII^e siècle)*, préface de Max Rouquette, Paris, Éd. de Paris, 1996, avec CD.

LA WALKYRIE

Textes

La Chanson des Nibelungen, traduite et présentée par Danielle Ruschinger et Jean-Marc Pastré, Paris, Gallimard, « L'Aube des peuples », 2001.

ARIÈGES, Jean D', *Richard Wagner. La Walkyrie*, édition bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1970.

Études

BOYER, Régis, *La Religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981.

BUSCHINGER, Danielle, « Les relations entre épopée française et épopée germanique. Essai de position des problèmes », dans *Au carrefour des routes d'Europe : La chanson de geste*, Xe congrès international de la société Renceyvals, Aix-en-Provence, 1987, p. 77-101.

DILLMANN, François-Xavier, *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, Paris, Gallimard, « L'Aube des peuples », 1991.

DUMÉZIL, Georges, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, Gallimard, 2000.

KRAPPE, A. H., « The Walkyries », *Modern Language Review*, 21, 1926, p. 55-73.

LACROIX, Daniel W., articles « Edda poétique » (p. 464-466), « Saga » (p. 1264-1267), « Snorri Sturluson » (p. 1339-1342), dans Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002.

MÜLLER, Ursula et Ulrich, éd., *Richard Wagner und sein Mittelalter*, Salzbourg, 1989.

SIMEK, R., article « Walküren » dans *Lexicon des Mittelalters*, 8/9, 1997, p. 1978.

STEBLIN-KAMENSKIJ, M. C., « Valkyries and Heroes », *Arkiv für nordisk Filologi*, 97, 1982, p. 81-93.

TONNELAT, Ernest, *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

Ce livre était terminé quand j'ai reçu la somme (1 276 pages) de François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004. On y trouvera d'importantes précisions sur les films cités ici ainsi que d'autres œuvres cinématographiques illustrant l'imaginaire médiéval. Ce remarquable dossier présente notamment, vus à travers le cinéma, le gothique, Roland, le Cid, Arthur, les chevaliers, Merlin, les troubadours, Tristan et Yseult, Renart, Robin des Bois, le Moyen Âge de Walter Scott, celui de Victor Hugo, celui de Wagner.

Liste des illustrations de l'édition originale

Arthur

Arthur, roi et guerrier

Mosaïque du pavement de la cathédrale d'Otrante par Pantaleon, 1163, Apulie, Italie.

Détail du roi Arthur luttant contre un géant.

Chronique de Hainaut, traduction par Jean Wauquelin des Annales Hannoniae de Jacques de Guise, 1468, ms 9243, vol. 2, fol. 49 v°, Bruxelles, Bibliothèque royale.

Arthur en costume royal assiste avec Merlin au combat entre un dragon rouge et un dragon blanc.

Miniature d'un manuscrit de la Chronique de St Albans, XI^e siècle, ms 6, fol. 43 v°, Londres, Lambeth Palace Library.

Sous un dais, Arthur préside la Table ronde.

Ms fr. 120, fol. 524 v°, XIV^e siècle, Paris, BNF.

Arthur et le gisant moyenâgeux d'une tombe peinte.

Dante Rossetti, La Tombe d'Arthur, 1854, Londres, collection particulière.

Arthur (Mel Ferrer) avec la reine Guenièvre (Ava Gardner).

The Knights of the Round Table, de Richard Thorpe, 1953 (États-Unis).

L'épée merveilleuse d'Arthur.

Excalibur, de John Boorman, 1981 (États-Unis), avec Nigel Terry dans le rôle d'Arthur.

Arthur en barbare hybride, homme, animal, végétal. Sacré Graal (Monty Python and the Holy Grail), de Terry Jones et Terry Gilliam, 1975 (Grande-Bretagne), avec Graham Chapman dans le rôle d'Arthur.

La cathédrale

Saint-Denis, chœur et transept nord.

Dagobert fait construire Saint-Denis.

*Extrait des Chroniques de France, 1350, ms Cotton Nero E. II, fol. 73,
Londres, British Library.*

Cathédrale de Chartres, vue aérienne.

La cathédrale de Bourges.

La cathédrale d'Amiens.

Saint-Jacques-de-Compostelle, portail de la Gloire.

La cathédrale de Milan.

Caspar David Friedrich (1774-1840), cathédrale gothique (1818).

Collection Georg Schäffer.

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, soleil matinal, harmonie
bleue*

Paris, musée d'Orsay.

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-
Romain, plein soleil, harmonie bleu et or.*

Paris, musée d'Orsay.

Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, temps gris, harmonie grise.*

Paris, musée d'Orsay.

Claude Monet, *Portail de la cathédrale de Rouen, temps gris.*

Rouen, musée des Beaux-Arts.

Charlemagne

*Charlemagne en roi de France et Charlemagne couronné par le pape
Léon III à Saint-Pierre de Rome, en 800.*

*Miniature d'un manuscrit des Grandes Chroniques de France, 1450,
Châteauroux, bibliothèque municipale.*

Un rêve de Charlemagne.

*Miniature d'un manuscrit des Grandes Chroniques de France,
XIV^e siècle, Castres, bibliothèque municipale.*

Charlemagne, le conquérant et le guerrier.

Manuscrit, XIV^e siècle, Venise, bibliothèque Marciana.

Charlemagne, convertisseur pacifique des musulmans.

*Miniature d'un manuscrit des Grandes Chroniques de France,
XVII^e siècle, ms 880, fol. 1340 v°, Lyon, bibliothèque municipale.*

*Ouverture du sarcophage de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, en
présence de l'empereur d'Allemagne Guillaume II.*

Supplément littéraire du Petit Parisien, août 1908.

Le Charlemagne romantique.

Fresque de Julius Schnorr von Carolsfeld, 1826, Rome, Casino Massimo.

Charlemagne franchit les Alpes.

Peinture d'Hippolyte Lecomte (1881-1957), château de Fontainebleau, galerie de Diane.

Charlemagne barbu, protecteur des écoliers.

Timbre-poste français, émis en 2002.

Version allemande du Charlemagne maître d'école.

Illustration populaire d'Édouard Zier (1856-1924).

Le château fort

Château en Espagne.

Peinture anonyme, vers 1450, Madrid, musée du Prado.

Siège de Derval en 1373.

Miniature de Pierre Le Baud, compilation des Chroniques et Histoires de Bretagne, ms fr. 8266, fol. 281, vers 1475, Paris, BNF.

Château fort de Cautrenon en Auvergne.

Guillaume Revel, Armorial du duc de Bourbon, ^{XV}^e siècle, Paris, BNF.

Le château fort et le village de Castelnau-la-Chapelle, en Dordogne, de nos jours.

Château-Gaillard, vue actuelle des ruines sur le territoire de la commune des Andelys, dans l'Eure.

Castel del Monte, Apulie, Italie.

Le château de Mehun-sur-Yèvre.

Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry, début du ^{XV}^e siècle, manuscrit de Pol de Limbourg, Chantilly, musée Condé.

Burg en ruine, Victor Hugo.

Paris, musée Victor Hugo.

Le château de Pierrefonds.

Château fort et tourisme moderne.

Affiche publicitaire d'une société de bateaux touristiques Cologne-Düsseldorf.

Château de Neuschwanstein.

Krak des Chevaliers (dessin de T. E. Lawrence).

Oxford, Bodleian Library.

Le château fort médiéval des milliardaires américains :

Excalibur Hotel, Las Vegas.

Le chevalier, la chevalerie

Tournoi entre le duc de Bretagne et le duc de Bourbon.
René d'Anjou, Traité de la forme et devis d'un tournoi, ms fr. 2693, fol. 45 v°-46, Paris, BNF.
Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre de 1189 à 1199.
Chroniques des empereurs de Loyset Lieder (détail), ^{xiv}e siècle, Paris, bibliothèque de l'Arsenal.
Les premiers chevaliers au combat.
Tapisserie de Bayeux » (fin ^{xi}e siècle), Bayeux, trésor de la cathédrale.
Richard Cœur de Lion et ses compagnons partant pour la troisième croisade.
Miniature du ^{xiv}e siècle d'un manuscrit des Chroniques des empereurs de Loyset Lieder, Paris, bibliothèque de l'Arsenal.
Saint Georges délivre la princesse.
Tableau de Sano Di Pietro, ^{xv}e siècle, Sienne, Musée diocésain.
Chevalier à cheval.
Psautier de Sir Geoffrey Luttrell (vers 1340), Londres, British Library.
Le retour du chevalier croisé.
Peinture de Karl Friedrich Lessing (1808-1880), Bonn, Rheinisches Landesmuseum.
Le chevalier vaincu.
Peinture de George Hitchcock, 1898, Paris, musée d'Orsay.
Le chevalier raillé.
Illustration de la fin du ^{xix}e siècle, collection particulière.
Le chevalier au cinéma.
Prince Vaillant (Prince Valiant), 1954, de Henry Hathaway.
Chevalier du Moyen Âge et monde moderne.
Les Visiteurs en Amérique, 2001, de Jean Marie Poiré.

Le Cid

Le Cid, guerrier de l'Espagne médiévale.
Chronique d'Espagne d'un manuscrit, 1344, Lisbonne, Académie des sciences.
Rodrigo Diaz de Vivar, Le Cid.
Miniature extraite de Généalogie des rois d'Espagne, 1385-1456, Madrid, Bibliothèque nationale.
Le Cid au ^{xvii}e siècle, au théâtre.
Guillem de Castro, Las Mocedades del Cid (Les Enfances du Cid), Paris, BNF, réserve des imprimés.
Un Cid moderne presque surréaliste.
Peinture d'Adelchi-Riccardo Mantovani (né en 1942), collection

particulière.

Le Cid de Gérard Philipe, 1951.

Un autre Cid moderne, William Nadyan, 1998.

Le cloître

Le cloître du Mont-Saint-Michel, début du XIII^e siècle.

Le jardin clos et la fontaine en son centre.

Speculum humanae salvationis, XV^e siècle, Chantilly, musée Condé.

Jardin clos et cloître définissent un espace de solitude, de plaisir et d'amour.

Le Rustican, traduction française du XV^e siècle du Traité de Pierre de Crescens, Paris, BNF.

Le cloître de Moissac.

Procession dans un cloître.

Gouache d'après une gravure de Madeleine Hortenels, XVII^e siècle, musée des Granges de Port-Royal.

Cloître baroque, Borromini, XVII^e siècle, église de San Carlo Alle Quattro Fontane, à Rome.

Musiciens de la fosse d'orchestre devant une scène du ballet Robert le Diable de Meyerbeer.

Tableau de Degas, 1872, Londres, Victoria and Albert Museum.

Cocagne

Le Pays de Cocagne, tableau de Bruegel, 1567, Munich, Alte Pinakothek.

Le paradis de la nourriture et de la boisson.

Peter Bruegel, Le Combat entre Carnaval et Carême (détail), 1559, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Rome, rue de la Cocagne.

Jaquerio Giacomo, La Fontaine de Jouvence, XV^e siècle, château de Mantoue.

Peter Bruegel, Le Combat entre Carnaval et Carême, 1559, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Mât de cocagne.

Gouache sur papier, Châteauroux, musée Bertrand.

Le mât de cocagne, jeu d'enfants.

Rome, musée des Arts et Traditions populaires.

Le jongleur

Le jongleur de l'époque romane, XII^e siècle, Lyon, musée des Beaux-Arts.

Le jongleur en marge.

Histoire de Merlin, XIII^e siècle, ms fr. 95, fol. 318, Paris, BNF.

Jongleurs prestidigitateurs.

Moralia in Job, lettre H, ms 173, fol. 66r°, Dijon, bibliothèque municipale.

Le jongleur de Notre-Dame.

Peinture de Glyn Warren Philpot (1884-1937), collection particulière.

Affiche de 1904 pour Le Jongleur de Notre Dame de Massenet, Paris, BNF.

Jongleur et pitreries.

Gravure d'Archange Tuccaro, 1599.

Jonglerie métaphorique.

Supplément illustré du Petit Journal, 19 août 1893.

La licorne

Le chasseur, la vierge et la licorne.

Ms royal 12 F. XIII, fol. 10 v°, première moitié du XIII^e siècle, Londres, British Library.

Les Secrets de l'histoire naturelle, contenant les merveilles et choses mémorables du monde, vers 1480, ms fr. 22971, fol. 20, Paris, BNF.

Licorne, lion, cerf et cheval.

Barthélemy l'Anglais, le Livre des propriétés des choses, traduction française du XV^e siècle du texte latin original, ms 339, fol. 1271 r°, Chantilly, musée Condé.

La licorne et le toucher.

Tapiserie de la Dame à la licorne, 1484-1500, Paris, musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny.

Le Maître à la licorne.

Gravure de Jean Duvet (1485-apr. 1561), Paris, BNF.

La licorne et le symbolisme.

Peinture d'Arthur B. Davies, vers 1906, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Une corne contemporaine de licorne.

Sculpture de Jørn Rønnau, Tranken Int, Center for Art and Nature (www.Ronnau.dk).

Mélusine

L'envol de Mélusine.

Miniature du Roman de Mélusine de Couldrette, 1401, ms fr. 383, fol. 30, Paris, BNF.

Mélusine maternelle.

Miniature du Roman de Mélusine de Couldrette, 1401, ms fr. 383, fol. 30, Paris, BNF.

Le vol de Mélusine.

Miniature du Roman de Mélusine, ms fr. 12575, fol. 86, Paris, BNF.

Encore l'envol de Mélusine.

Manuscrit du ^{xv}^e siècle, Codex 0.1.18, Bâle, Öffentliche Bibliothek.

Métamorphose et envol de Mélusine.

Roman de Mélusine, Troyes, 1692.

Mélusine moderne.

Lithographie en couleurs par Louis Bombled, 1900, illustrant l'Histoire de France de Michelet, collection particulière.

Mélusine, enseigne de boutique du ^{xx}^e siècle.

Merlin

Naissance de Merlin.

Histoire de Merlin de Robert de Boron, ^{xiii}^e siècle, ms fr. 95, fol. 113 v^o, Paris, BNF.

Merlin et la légende arthurienne.

Ms fr. 105, fol. 212 v^o, ^{xiv}^e siècle, Paris, BNF.

Merlin interprète de présages.

Ms fr. 105, fol. 139 v^o, ^{xiv}^e siècle, Paris, BNF.

Merlin et Viviane.

Edward Burne-Jones, Merlin et Viviane, 1870, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.

Merlin l'Enchanteur au cinéma.

Dessin animé de Wolfgang Reitherman, 1963, pour les studios Walt Disney.

La Mesnie Hellequin

La Mesnie Hellequin du Moyen Âge à la Renaissance.

Lucas Cranach l'Ancien, La Mélancolie (détail), 1532, Colmar,

musée Unterlinden.

La Mesnie Hellequin au purgatoire.

Manuscrit de la Divine Comédie, ^{xv}^e siècle, Venise, Biblioteca Marciana.

La Mesnie Hellequin comme charivari.

Gervais Du Bus, Roman de Fauvel, ^{xiv}^e siècle, ms fr. 146, fol. 34, Paris, BNF.

Hellequin chevauchant Fauvel et les morts.

Miniature du Roman de Fauvel, ms fr. 146, fol. 34, Paris, BNF.

Une Mesnie Hellequin germanique et romantique.

Theodor Hosemann, La Chasse sauvage (Das wilde Heer), 1866.

Arlequin.

Tristano Martinelli, Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, ouvrage humoristique publié en français à Lyon en 1601, Paris, BNF.

La papesse Jeanne

Le scandale : la papesse Jeanne accouche.

Miniature issue d'une traduction française de 1361 du De mulieribus claris (Des femmes illustres) de Boccace, ms fr. 226, fol. 252, vers 1415, Paris, BNF.

L'accouchement de la papesse.

Gravure de Jokos Kollemberg, 1539, Berne.

La papesse Jeanne, carte de tarot, 1540, New York, Pierpont Morgan Library.

Une papesse moderne au cinéma.

Jeanne, papesse du diable (Pope Joan), 1974, film de Michael Anderson.

Renart

Renart le vicieux.

Miniature de la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle pour Renart le Nouvel de Jacquemart Gelée de Lille, ms fr. 1581, fol. 29 v^o, Paris, BNF.

Renart le trompeur.

Miniature du Roman de Renart, ^{xiii}^e siècle, ms fr. 1580, fol. 93, Paris, BNF.

Combat de Renart contre Ysengrin.

ms fr. 1581, fol. 6 v^o, ^{xiii}^e siècle, Paris, BNF.

Le Renard et le Corbeau.

Illustration des Fables de La Fontaine par Calvet-Rogniat, vers 1910, Paris, collection particulière.

Renart en troubadour tueur romantique.

Reineke Fuchs, traduction allemande du Roman de Renart par Goethe, gravure sur acier illustrant le premier chant pour l'édition de 1867.

Un petit renard pour les enfants.

Illustration de Reinhard Michl pour le Renardeau d'Irina Korschunow, 1982.

Renart et Ysengrin, combat de marionnettes cinématographiques.

Ladislav Starevitch (1882-1965), Le Roman de Renart, 1936.

Renart devient Zorro au cinéma.

Le Signe de Zorro (The Mark of Zorro) de Fred Niblo et Douglas Fairbanks, 1920, avec Douglas Fairbanks dans le rôle légendaire.

Robin des Bois

Robin des Bois au XVI^e siècle.

Image du XVI^e siècle, collection particulière.

Robin des Bois entre hors-la-loi et gentilhomme, entre Moyen Âge et XVII^e siècle.

Gravure sur bois de 1600 environ, coloriée postérieurement, collection particulière.

Robin Hood, héros national romantique.

Rose Yeatman Woolf, Robin Hood and his Life in the Merry Greenwood, 1910-1920, collection particulière.

Robin des Bois au cinéma : Douglas Fairbanks.

Affiche du film Robin Hood, 1922.

Robin des Bois au cinéma : Errol Flynn.

The Adventures of Robin Hood, de Michael Curtiz, 1938.

Roland

Le cor de Roland.

D'après le manuscrit de Saint-Gall, XIII^e siècle, collection particulière.

Roland, son cor, son épée, son heaume et sa cotte de mailles, et les arbres de Roncevaux.

D'après le manuscrit de Saint-Gall (détail), XIII^e siècle, collection particulière.

La bataille de Roncevaux.

Ms fr. 6465, fol. 113, vers 1460, Paris, BNF.
La statue de Roland : Roland protecteur de cités.
Statue de Roland, érigée à Brême en 1404.
Roland, poupée sicilienne.
Spectacles de marionnettes siciliennes, Palerme, théâtre Argento
Un Roland moderne et barbare.
Franck Cassenti, La Chanson de Roland, 1978.

Tristan et Iseult

Tristan et Iseult : les amants dans la forêt.
Tristan de Léonois, Tristan et Iseult, ms fr. 102, fol. 71, Paris, BNF.
Le philtre d'amour.
Tristan de Léonois, Tristan et Iseult, ms fr. 112, fol. 239, Paris, BNF.
La lutte de Tristan contre le dragon.
Fresque de la chambre de Tristan, ^{xv}^e siècle, Castel Roncolo, province de Bolzano, Italie.
Tristan et Iseult : romantiques au bord de la folie.
Fresque de la chambre à coucher du château de Neuschwanstein.
La mort des amants.
Jean Marais et Madeleine Sologne, L'Éternel Retour, de Jean Delannoy, 1943.

Le troubadour, le trouvère

Troubadours musiciens.
Cantigas de Santa Maria (détail), ^{xiii}^e siècle, Madrid, bibliothèque de l'Escorial.
Deux troubadours.
Cantigas de Santa Maria (détail), ^{xiii}^e siècle, Madrid, bibliothèque de l'Escorial.
Troubadour à cheval.
Chansonnier provençal, ^{xii}^e-^{xiii}^e siècles, ms fr. 12473, fol. 127 v^o, Paris, BNF.
Un troubadour occitan du ^{xii}^e siècle : Marcabru.
Miniature du même chansonnier provençal, ^{xiii}^e siècle, ms fr. 12473, fol. 102, Paris, BNF.
Troubadour romantico-symbolique.
Image peinte par John William Waterhouse, 1916, pour le Décaméron de Boccace, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.

Troubadour occitan moderne.

Pochette d'un disque des Fabulous Trobadors, groupe toulousain de chanteurs de rock.

La Walkyrie

Walkyrie postwagnérienne.

Gravure de Ferdinand Leeke, vers 1895.

La Walkyrie à l'Opéra.

*Dessin, d'après une représentation de l'œuvre de Wagner,
Bibliothèque du musée de l'Opéra.*

La Walkyrie : poème et musique.

Affiche pour une représentation de La Walkyrie de Wagner à l'Opéra.

Brunehilde guerrière primitive.

Fritz Lang, Niebelungen, 1924.

Crédits photographiques

AKG, Paris : 129, 145, 154, 195, Visioars : 42. – Jean Bernard Leemage : 26. – BNF, Paris : 18, 57, 131, 172, 185, 213. – Bridgeman-Giraudon : 17, 65, 197, 200, Barbara Singer : 228. – Collection Christophe L : 161. – Collection Dagli Orti / Musée de la Tapisserie, Bayeux / Gianni Dajli Orti : 77. – Photo Josse / Leemage : 101. – Kunsthistorisches Museum, Vienne : Erich Lessing : 116. – Musée de la Poste, Paris : 53. – Oronoz : 93, 219. – RMN : René-Gabriel Ojeda : 120, – Scala : 107, 115 ; Opera Metropolitana : 81. – TCD : 25, 91, 199. – ©

Iconographie rassemblée par Frédéric Mazuy, assisté de Karine Benzaquin et Marion Guillemet.